L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION :

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202.. — R. C. Seine 7.432. — R. P. Seine C. A. 4.615

2e ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1950

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

ACTUALITÉS

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'Information Littéraire

2e ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1950

Ont collaboré à ce numéro :

J. BEAUJEU, Chargé de cours à la Faculté des Lettres de Lille; P. BOYANCÉ, Professeur à la Sorbonne; P.-G. CASTEX, Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille; P. CURNIER, Professeur à l'Ecole de préparation des professeurs de français à l'étranger; CH. DÉDÉYAN, Professeur à la Sorbonne; J. DUCHEMIN, Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Poitiers; A.-L. GELIN, Professeur de Première Supérieure au Lycée Camille Sée; J. GRANAROLO, Professeur au Lycée de Toulon; P. GRENADE, Agrégé-répétiteur à l'Ecole Normale Supérieure; R. PONS, Professeur de Première Supérieure au Lycée Louis-le-Grand; Guy ROBERT, Chargé de cours à la Faculté des Lettres de Besançon; J. de ROMILLY, Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille; J. VOISINE, Assistant à la Sorbonne.

Prix de l'abonnement : France, **700 fr.;** Étranger, **900 fr.;** le numéro, **175 fr.**

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Les débuts de Marivaux romancier

Marivaux romancier n'est point parvenu plus tôt à sa maturité que Marivaux auteur dramatique. Il y a eu une période d'essais et de tâtonnements fort compréhensible en ce début du siècle, où le roman psychologique, à la manière de *La Princesse de Clèves*, et le roman de mœurs issu des *Caractères* et de l'observation satirique, à la manière de Le Sage, ont encore à combattre le roman d'aventures et précieux dans la pure tradition de La Calprenède et de M[lle] de Scudéry; on sait du reste que M[me] de Lambert et M[me] de Tencin avaient hérité du meilleur de M[me] de Rambouillet. Marivaux cependant ne partage point sur la fiction romanesque les idées de ses deux amies. Sensible à *Don Quichotte*, dont les traductions renouvelées attestent la fortune en France, au roman picaresque espagnol, qu'il goûte sans l'imiter, il commence par détruire, avant de construire; sans doute, il n'a pas encore de dessein bien arrêté. Mais il est décidé, suivant l'expression de G. Larroumet, « à se moquer de Philaminte et d'Armande » (1), sans se douter que lui-même tombera de plus en plus, par le marivaudage, dans un nouveau genre de préciosité. Mais le jeune Marivaux sait que cette préciosité ancienne existe. « Il y a lieu de croire, en effet, écrit Brunetière dans son étude sur Marivaux, que, si dans le *Diable boiteux*, dans *Gil Blas*, dans le *Bachelier de Salamanque*, Le Sage avait obstinément poursuivi les précieuses de ses mordantes épigrammes, c'est qu'il y avait des précieuses, et que ni Boileau ni Molière n'avaient si bien tué les Cathos et les Madelon qu'elles ne continuassent après eux de se porter toujours aussi bien. » (2).

Sans doute on peut se poser une question : en écrivant en 1712 ce roman en dix parties, *Pharsamon ou les Folies romanesques ou le Don Quichotte moderne* (c'est le dernier titre auquel s'arrêta l'auteur dans la dernière édition de ses œuvres), Marivaux a-t-il vraiment voulu écrire une parodie ? Incontestablement oui; comme l'indique ce dernier titre. D'ailleurs, la préface de l'éditeur des œuvres diverses nous semble décisif. « C'est une imitation du roman de Don Quichotte, M. de Marivaux l'a retrouvé depuis: et ce roman fait partie de la dernière édition de ses œuvres sous le titre de *Don Quichotte moderne*. Pharsamon en est le héros. *Plein des idées extravagantes qu'il a puisées dans les romans de Chevalerie*, il se fait accompagner par son valet, qui, sous le nom de Cliton, et en qualité d'écuyer, participe à ses aventures. Il leur en arrive d'*assez plaisantes* en général; *et cet ouvrage respire la gaieté.* » (3). Le préfacier a connu Marivaux et ses intentions. Celles-ci ne peuvent donc pas paraître douteuses. Mais, dira-t-on, il se pose un problème d'authenticité. Le *Don Quichotte* ou *Pharsamon* est-il vraiment de Marivaux ? Larroumet lui-même écrit, dans une note de sa thèse (4) : « Il se pourrait que Pharsamon ne fût pas de Marivaux »; et il nous renvoie à l'édition hollandaise de la *Vie de Marivaux* publiée à La Haye, chez Jean Neaulme, et qui contient le refus de Marivaux de consi-

(1) Gustave Larroumet. *Marivaux, sa vie et ses œuvres d'après de nouveaux documents*. Nouvelle édition. Paris, Hachette, 1894, 1 vol. in-12.

(2) *Etudes critiques sur l'Histoire de la Littérature française*, 3[e] série, 5[e] éd., Paris, Hachette. 1904. p. 123.

(3) *Œuvres diverses de monsieur de Marivaux, de l'Académie française*. Paris, Duchesne. 1765. 4 vol. in-12. Nous citerons le texte des romans d'après cette édition.

(4) Ouvr. cité, p. 25.

dérer comme sien le *Télémaque travesti :* « L'autre manuscrit, y lisons-nous, qui fut donné à M. de Marivaux, et dont il s'est accommodé, de même que son *Télémaque travesti,* est intitulé *Pharsamon* ou les *Folies romanesques.* » (5). Nous avouons ne pas arriver à comprendre comment Marivaux se serait chargé de la paternité d'une œuvre qui a tous les défauts de la jeunesse. Il y a une contradiction flagrante entre l'avertissement de l'édition de 1765 et la *Chronologie des Œuvres de Marivaux,* telle que la donne Larroumet. D'après lui, la première édition ne serait que de 1737, alors que *Marianne* et *Le Paysan parvenu* ont déjà commencé à paraître. Pourtant il reconnaît que, dès 1734, Lenglet du Fresnoy l'a catalogué dans sa *Bibliothèque des romans.* « Cet ouvrage est un des premiers, dit précisément l'avertissement, qui soient sortis de la plume ingénieuse et féconde de M. de Marivaux. *Il était fort jeune* lorsqu'il le publia, et il eut dans le temps beaucoup de succès. *L'édition ayant été totalement épuisée,* les exemplaires en étaient rares; et M. de Marivaux, pressé d'en faire une nouvelle édition, crut devoir y faire des changements et des corrections qui rendissent ce premier roman digne de ceux que l'on a vus depuis paraître sous son nom. Il y travailla avec complaisance durant plusieurs années; et, à sa mort, on le trouva dans l'état où il est actuellement. » (6). Autre erreur de Larroumet, qui rend suspectes ses affirmations, c'est la date qu'il donne du titre définitif : « Le sujet de ce roman lui fit donner par l'éditeur de 1781 le titre de : *Le Don Quichotte moderne,* en supprimant le titre primitif. » (7). Or, nous avons la preuve en main que cette modification a été déjà introduite dans l'édition de 1765.

Telles qu'elles se présentent, les *Folies romanesques* sont souvent agréables, par la charge fine et légère qu'elles révèlent. Mais dans l'imbroglio d'aventures sentimentales et chevaleresques, qui rappelle celui des comédies de Corneille et annonce les intrigues implexes de ses propres comédies, nous avons peine parfois à le suivre, et l'imitation de Cervantès est trop flagrante. On aurait pu, puisque ce roman a eu tant de titres, lui en inventer un autre : *L'Education sentimentale.* Education double en vérité que celle de Pharsamon; son oncle lui en donne les premiers éléments : « Un oncle qui avait vieilli à l'armée, et qui se ressentait de cette franchise de cœur qu'avaient autrefois nos aïeux; homme d'un caractère sans façon, jadis chevalier, le plus courtois auprès des dames, gouvernait ce neveu et l'élevait suivant sa manière. Il tâchait, tous les jours, d'inspirer à ce neveu ce qu'un reste d'humeur guerrière et de penchant pour le beau sexe lui inspiraient à lui-même. Les anciens romans, les *Amadis de Gaule,* l'Arioste, et tant d'autres livres lui paraissaient les leçons les plus propres et les plus capables de donner à son neveu cette noble idée qu'il devait concevoir et du bel amour et de la gloire. Par malheur pour le neveu, il était né très susceptible d'impression ». (8). Tout cela, en effet, « tantôt redoublait sa disposition à la valeur », « tantôt excitait son penchant à l'amour ». Il va chercher un objet pour alimenter sa flamme, et ce sera la demoiselle sa voisine, orpheline de père. Elle parle comme un livre, ou plutôt comme un roman précieux, cette Cidalise qui a pour confidente Fatime, comme Pharsamon, le preux chevalier, a pour le suivre son romanesque écuyer, Cliton; elle est aussi férue de romans que notre héros. La parodie est d'autant plus plaisante que des maîtres elle va aux domestiques (rappelons-nous *Le Jeu de l'Amour et du hasard*). Tout l'art naissant de Marivaux consiste à mélanger humoristiquement la réalité terre à terre et le rêve chevaleresque; Cidalise et Pharsamon ont ce don singulier d'illusion qui leur permet de vivre dans un monde à eux avec des réveils brusques, pénibles pour eux, plaisants et cocasses pour nous. Je ne veux pour exemple que la façon comique dont Maître Jean et Dame Marguerite, interrompent une des premières entrevues amoureuses (9); jalousies, petites trahisons, raccommodements, coups, bastonnades, ripailles, rêveries, tout cela s'entremêle et nous mène plaisamment à travers les dix parties de l'ouvrage. L'épopée burlesque de Cervantès est suivie de près dans les mille détails de l'ensemble, avec quelques inventions plaisantes : tel le combat régulier avec un cuisinier dans la quatrième partie : « Le cuisinier, de ses mains grasses saisit Pharsamon par la boutonnière. Pharsamon jeune et vigoureux, s'échappe, tire son épée, et fait le moulinet. Un autre domestique va vitement s'armer de la broche, en décharge un grand coup sur l'épée de Pharsamon et la brise. Pharsamon, après ce coup, abandonne son épée, et saute légèrement sur

(5) Ouvr. cité, p. 25.

(6) *Ibid.*

(7) P. 511.

(8) Ed. cit., t. I, pp. 1-2. Le lecteur peut aussi se reporter à l'édition des romans de Marivaux donnée par M. Marcel Arland, dans la Bibliothèque de la Pléiade (N.R.F., 1949), où il retrouvera avec *La Voiture embourbée, La Vie de Marianne, Le Paysan parvenu,* des récits tirés des journaux de Marivaux et des extraits des *Effets surprenants de la sympathie* et de *Pharsamon.*

(9) Ed. citée, t. I, pp. 63-64.

celui qui tient la broche et la lui arrache. Quelle indigne arme pour servir de défense à un chevalier ! mais l'esprit et la réflexion, dans cette occasion, le déterminèrent à prendre ce parti. Il jugea que les héros de roman en auraient agi comme lui. » (10). Rien ne manque, jusqu'aux tentations offertes par la veuve mûre et qui n'a pas renoncé à l'amour : l'essentiel du personnage de Félonde se retrouvera au fond dans *Le Paysan parvenu*. Mais, en fin de compte, Pharsamon est infidèle à Cidalise et un fameux empirique, Géronimo, guérit, par la fumigation, les uns et les autres de leurs folies romanesques. Nous sentons en finissant et en fermant le livre que Pharsamon ne tardera pas à épouser Félonde et son sac d'écus. Ainsi va le monde, semble dire la philosophie implicite de Marivaux. Déjà la leçon réaliste du *Paysan parvenu* perce dans *Pharsamon,* et nous permet d'établir la liaison entre la première et la dernière œuvre romanesque de l'écrivain.

En dirons-nous autant des *Effets surprenants de la sympathie* écrits à 25 ans, publiés dès 1713-1714 ? L'intention satirique est la même, et à notre sens, aussi évidente. Cette profusion de personnages, de crimes, de moyens violents, de travestissements, de disparitions, et même de résurrections, avec le leitmotiv de la passion foudroyante et fatale, nous rappelle le roman de la première moitié du XVIIe siècle, *Astrée* ou *Polexandre*, les premières comédies de Corneille et les nouvelles de Cervantès. C'est Brunetière qui écrit après Larroumet : « Je connaissais ces aventures, j'avais rencontré ces personnages; cette conception du roman ne m'était pas nouvelle, ni cette métaphysique, ni cette longueur, ni même ce style. La ressemblance avait bien un corps, puisque je ne suis pas seul à l'avoir aperçue. Les *Effets surprenants de la sympathie*, c'est la *Clélie* de Mlle de Scudéry, c'est la *Polexandre* de Gomberville, c'est peut-être surtout l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé. » (11).

Au commencement, une femme que son mari a été obligé de quitter pour régler des affaires en Angleterre, reçoit de lui une lettre qu'il a rédigée en prison, quand il va mourir par le poison. Leur fils devient grand, est attaqué dans un bois et blessé, il est recueilli par une jeune fille qui le fait soigner dans son château et qu'il croit aimer; mais à la fenêtre qui lui fait face, il voit une autre jeune fille, Caliste. Ils s'éprennent l'un de l'autre. Là tout se corse d'aventures saugrenues et extraordinaires : le château appartient à un ancien pirate, Turcamène. Il va empoisonner Clorante qui s'enfuit avec Cliton, un domestique; Clarice et Caliste, déguisées en paysannes, se racontent leurs avatars, et les aventures sentimentales de leurs pères et mères. Nous avons encore mieux dans la deuxième partie du roman : un souterrain, des poignards, une île avec des sauvages; le héros, traversant « vingt précipices », civilise les sauvages, leur apprend qu'il y a un Dieu, et en deux ans fait leur éducation qui les métamorphose. Déjà apparaissent ici des considérations et des revendications sociales sur un ton modéré, précisées cependant, au dénouement galant. Naturellement la fin est pleine de reconnaissances, de larmes d'allégresse. Et Marivaux finit sur ce conseil : « Je souhaite que les dames apprennent à ne pas causer de malheurs, par des rigueurs si funestes » (12). En somme, un pays fantastique où les personnages, selon l'expression de Larroumet « apparaissent et disparaissent comme un défilé d'ombres chinoises » (13) ; « meurtres, empoisonnements, et enlèvements sont les menus faits divers de chaque jour » (14). L'exceptionnel est naturel. Si les princes élisent domicile dans des chaumières (voyez *Pharsamon*), les jeunes filles trouvent commode de courir le monde et l'aventure sous l'habit de cavalier. Surtout c'est le règne de l'amour, selon la meilleure tradition de la carte du Tendre et des passions. Deux galants pour chaque héroïne, deux maîtresses pour chaque héros; de ténébreuses machinations et des traîtres déguisés. Mais tout est subordonné à la plus stricte morale, malgré la débauche d'imagination : les traîtres se prennent à leurs propres pièges, les situations équivoques, les scènes risquées sont évitées (nous en aurons dans *Le Paysan parvenu*). Tous les amours concourent au mariage, et il y a même un phénomène extraordinaire de fidélité : celui d'une héroïne « promenée de mains en mains, enlevée par des corsaires, enfermée dans un sérail » (15), et « conservant à son amant, malgré tant d'aventures et de traverses, une vertu bien pure et sans tache » (16). C'était *Zayde*, en un sens, par ce côté odysséen, mais une *Zayde* trouvant la philosophie du XVIIIe siècle, s'y complaisant déjà.

Brunetière n'y a pas vu des intentions parodiques et satiriques, car il déclare : « L'œuvre est trop médiocre en elle-même pour qu'il soit utile, je ne dis pas de l'analyser (mais si

(10) T. I, pp. 283-284.
(11) *Etudes critiques*, t. III, p. 129.
(12) Ed. d'Amsterdam, 1715, 5 vol. in-12, 5e vol.
(13) Op. cit., p. 296.
(14) *Ibid.*
(15) *Ibid.*
(16) *Ibid.*, p. 297.

justement !) mais d'en rechercher plus curieusement les véritables origines. C'est seulement une preuve qu'en histoire aussi bien qu'en physique il est assez ordinaire aux mêmes causes d'opérer les mêmes effets, et rien n'explique mieux comment quelques « caillettes » ont fini par avoir raison de l'auteur de *Gil Blas*, de celui des *Satires* et de celui des *Précieuses ridicules.* » (17). Or, nous ne sommes pas sûr que Marivaux ait voulu faire œuvre sérieuse. Nous avons l'impression, à l'analyse de ce roman en cinq volumes, qu'il s'amuse. Il nous paraît d'ailleurs étrange qu'il ait subitement voulu chanter et exalter ce qu'il vient de dénigrer dans *Pharsamon* et qu'il va ridiculiser dans le *Carrosse embourbé.* Entre ces deux œuvres, un repentir ? C'est douteux. Même s'il a eu des intentions sérieuses, il s'est par moments diverti. Il faut toutefois considérer les *Effets surprenants de la sympathie* comme représentant une manifestation à part, avec des aperçus sociaux qui seront précisés dans l'*Ile de la Raison* et surtout *La Vie de Marianne.* Il y a une amorce du roman noir avec les souterrains et les précipices et des parties de roman exotique fort curieuses. Mais voyons plutôt l'histoire telle que nous l'avons analysée à grands traits, car ce véritable roman feuilleton contient plusieurs intrigues, confondues, entremêlées avec d'innombrables épisodes. Œuvre bariolée avec l'allégresse d'une imagination débridée et un ton prédicant. N'oublions pas combien Marianne sera prêcheuse, avant Julie d'Etanges. En tout cas, les *Effets surprenants de la sympathie* ne rencontrèrent nullement celle du public. Ils tombèrent à plat. A supposer que Marivaux eût voulu faire plaisir à son entourage, il se repentit vite de cette courtoise intention. Devant cet échec, il redouble ses coups contre un genre qu'il ne paraît pas souffrir et il va encore le tourner en ridicule dans *La Voiture embourbée.*

L'enchantement, la féerie, qu'ont rêvés Pharsamon et Cidalise et que Marivaux prodiguera d'un cœur consentant en son théâtre, nous allons les retrouver ici, mais avec quel sourire moqueur et sceptique ! Aux longs romans scudériens, s'oppose ce petit livre, une grande nouvelle en somme, de 172 petites pages, et quand nous disons *nouvelle,* nous songeons un peu au procédé de Marguerite de Navarre et de Boccace, faisant parler tour à tour des personnages réunis et retenus par un fâcheux contretemps qui se distraient à se raconter des histoires et trompent ainsi leur attente. Il y a une simplicité voulue dans l'intrigue et dans le cadre. Des gens qui voyagent en carrosse et que le hasard a mis ensemble : « Une dame passablement belle, ni jeune, ni âgée, mais assez raisonnablement l'un et l'autre, pour justifier l'amour ou l'indifférence qu'on aurait eue pour elle. » (18). Elle parle en héroïne de roman. « Un cavalier d'environ trente-cinq ans, qui me parut bel esprit, un vieillard réjoui, de bonne complexion et autant qu'il m'a paru encore assez vert d'esprit et de cœur, une jeune demoiselle de quinze ans, très vive, et moi qui ne suis point endormie. » (19). Une prise de tabac établit le contact, amorce la familiarité, puis un bon repas. On remonte dans la voiture publique, mais le carrosse s'embourbe, d'où le titre. et en pleine nuit, tout cela parce que le cocher aime trop la bouteille (c'est le réalisme de *Marianne* et du *Paysan parvenu*). On va chercher du secours, et les voyageurs descendus, désemparés, gagnent une mauvaise auberge de village, sale et sans confort. L'hôtesse, une veuve, est embarrassée d'une ribambelle de petits morveux, et d'une vachère qui sert de fille de salle : Quelle vivacité de bon aloi dans l'entrée en matière : « Auriez-vous, par un bon souper, de quoi nous consoler de nos malheurs, lui dit le bel esprit, d'un ton bruyant ? — Hélas ! Messieurs, répondit la bonne femme, j'ai du lard, du lait caillé et des pommes cuites au four, avec une demi-douzaine d'œufs. — Quoi ! répliqua-t-il, point de poulets ! point de dindons ! — Non, monsieur, il y a dans le pré voisin une demi-douzaine de petits poussins qui sont avec la poule et le coq. Voilà tout, dit-elle, mais je vous donnerai de l'excellent vin de Brie. — Il ne manquait plus que de cette liqueur, s'écria notre bel esprit, pour achever le tableau de notre misère. » (20). La description de la chambre où elle les conduit vaut par sa sobriété incisive : chambre à deux lits, tapissée d'images roussies, meublée de bancs et d'escabeaux, avec une grande cheminée décarrelée. Le souper rappelle *Le Repas ridicule :* un service de lard jaune, dans un plat de terre ébréché. puis Jacot arrive « chargé du caillé, des pommes cuites et du pot de vin; il succombait presque sous la charge : il roula une pomme à terre du plat où elles étaient; les enfants la ramassèrent avec vitesse, et la remirent dans le plat avec les autres, barbouillée de cendre et de poussière » (21). Dormir, après cela, il n'en pouvait être question, et il fallait attendre cinq grandes heures pour la réparation d'une roue. Aussi le narrateur proposa à la compagnie « d'inventer un roman que

(17) *Essais critiques,* t. III. p. 129.
(18) *Œuvres diverses,* t. IV, p. 202.
(19) *Ibid.,* p. 203.
(20) *Ibid.,* p. 213.
(21) *Ibid.,* p. 214.

chacun d'eux continuait à son tour » (22). « Je le commencerai, dis-je, si l'on veut; madame continuera, mademoiselle sa fille après, et les deux autres cavaliers achèveront. » (23). Et chacun d'applaudir à la proposition. Mais trois d'entre eux surtout prendront la parole, et ils reprendront tour à tour l'histoire au point où l'aura laissée le précédent conteur. C'est ainsi que nous aurons un récit qui veut être « divertissant, susceptible de comique, de tendre, de merveilleux, et même, si l'on veut, de tragique. » (24). Il ne commence qu'après la cocasse peinture de la bonne du curé, chez qui les narrateurs vont chercher du vin. Nous avons aussi la peinture du bon curé et de certaines de ses ouailles, peinture très *Vicaire de Wakefield*, par son réalisme humoristique. Alors seulement commence « le roman impromptu ou les aventures du fameux Amandor et de la belle et intrépide Félicie Ariobarsane. » (25). C'est une noble dame et son tendre soupirant qui, à la suite d'un dépit amoureux, se séparent, et désespérés, courent le monde, pour se fuir et finalement se retrouver. Ils traversent des aventures invraisemblables et nombreuses dans lesquelles s'insère l'*Histoire du Magicien.* Leurs avatars vont du burlesque aux enchantements féeriques et c'est dans une fête de village qu'ils vont se réconcilier. En réalité, le financier fait terminer l'histoire par un campagnard et toute la dernière partie est un assez savoureux mélange de chevalerie, de fabliaux en noble langage et en patois paysan, de conte oriental et de scènes françaises. « Le campagnard achevait son dénouement grotesque, quand on vint nous dire que notre carrosse était prêt; nous prîmes congé du neveu de notre hôte et de ses enfants, et nous montâmes en carrosse. J'arrivai à Nemours. Je quittai mes voyageurs et je fis résolution de vous faire le récit de nos plaisirs. » (26).

Evidemment les intentions de Marivaux sont meilleures ici que le roman, contemporain des *Effets surprenants de la sympathie;* mais nous ne trouvons pas obscur, comme Larroumet, le but poursuivi par l'auteur, même si son imagination hésite, et se joue assez gauchement en passant du réel à l'invraisemblable. De toute façon, il tourne en ridicule l'amour chevaleresque, que les épreuves des deux amants séparés punissent dans sa pruderie. Nous ne serons pas d'accord avec le critique pour trouver que « la satire est lourde, sans gaieté ni verve, et que le rire ne vient pas » (27).

Et nous verrons davantage de promesses qu'il n'en voit dans ces trois romans du début. En luttant contre le romanesque et l'invraisemblable, en définissant négativement son idéal romanesque, Marivaux est amené à esquisser ses formes positives. Il y a un réalisme de bon aloi dans *Pharsamon* et dans le *Carrosse.* Déjà se présentent à nous des personnages de différentes classes sociales, des préoccupations sociales et morales; s'il hésite encore pour peindre la nature entière, il suit, il veut suivre la voie indiquée par les Espagnols, La Bruyère et Le Sage. Il terrasse l'esprit de chimère, mais il lui reste encore à prendre ses romans dans la vie réelle et dans la vie ordinaire. Il y a déjà une tentative de ce genre dans l'*Apprenti coquet*, aventure, publiée au tome IV des *Œuvres diverses*, et que ne cite point Larroumet et qu'il ignore dans sa *Chronologie des Œuvres de Marivaux :* C'est l'histoire d'une pensionnaire de couvent qui pousse une aventure, et d'une coquette qui s'étudie à faire des mines devant son miroir, comme la première amoureuse de Marivaux. Nous en dirons autant de l'*Histoire de Mlle Goton et de M. Le Gris,* racontée à Mlle Thérèse son amie, par Mlle Goton elle-même. « Cette histoire, nous dit l'imprimeur de 1765, a été trouvée dans les papiers de M. de Marivaux, écrite de sa main. On doute cependant qu'elle soit uniquement de luy; mais on l'attribue à une Société dans laquelle vivoit beaucoup M. de Marivaux; et on présume qu'il peut y avoir eu beaucoup de part. » (28). Histoire très simple et très bourgeoise d'un protestant qui aime une catholique, qui finit, en *Accordée du village* de Greuze. Marivaux semble avoir été doué pour la nouvelle, et cela dès sa jeunesse. C'est par la nouvelle d'ailleurs qu'il est parvenu à sa véritable formule de roman, celle de *Marianne* et du *Paysan.* Mais où ? Nous les avons, dans ses recueils de journaux, où les histoires se mêlent aux réflexions et les réflexions aux histoires. A la limite, il n'y a pas de séparation, de hiatus, entre certaines pages du *Spectateur* ou de l'*Indigent philosophe* (29) et de la *Vie de Marianne.* Voyez la déclaration de la jeune amoureuse de la deuxième feuille du *Spectateur,* la même aventure est développée dans la neuvième feuille et la dixième feuille: il faut retenir

(22) Œuvres diverses, t. IV, p. 217.
(23) *Ibid.*, p. 217.
(24) *Ibid.*, p. 218.
(25) *Ibid.*, p. 245.
(26) *Ibid.*, pp. 371-372.
(27) Op. cit., p. 298.
(28) T. II, p. 345 (note).
(29) Voir *Œuvres complètes*, édition de 1781.

l'histoire de Mirski et d'Eléonore dans la onzième feuille, l'histoire du vieillard abandonné de son fils dans la quatorzième feuille ou encore ce curieux journal intime d'un Espagnol des quinzième et seizième feuilles, et *Le Mémoire de ce que j'ai fait et vu pendant ma vie* d'une vieille dame sage, dans les dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième feuilles. Surtout n'oublions pas *Les Aventures de l'inconnu,* dont le manuscrit tombe entre ses mains (30). Quatre feuilles, c'est une grande nouvelle ou un petit roman, comme on veut. La formule, le cadre, la manière sont à présent trouvés, il s'agit de les exploiter. C'est ce que fera Marivaux dans les chefs-d'œuvre romanesques de sa maturité.

Charles DÉDÉYAN.

---

(30) 21e à 25e feuille du *Spectateur.*

André Gide, Dostoïewsky et les problèmes du roman contemporain

Pour juger valablement des problèmes actuels, on ne peut se passer de remonter aux sources et de suivre le déroulement d'un cas particulier, pourvu qu'il soit assez significatif. Or le cas de Gide est évidemment privilégié, tant par l'importance qu'on accorde à son œuvre depuis près de trente ans que par l'exceptionnelle longévité d'un auteur dont les débuts remontent à soixante ans, et précisément à l'heure où les lettres françaises s'engageaient dans le tournant le plus important.

Nous aurons donc à considérer les premières démarches de l'art gidien, à retrouver ses étapes ultérieures, à analyser l'influence capitale de Dostoïewsky et la psychologie romanesque particulière que Gide en a dégagée, à fixer enfin, si possible, le terme de cette longue et lente évolution.

* * *

Avant tout, il convient de ne jamais oublier que Gide appartient à la génération de 70, celle qui avait 20 ans en 1890, et qui est, à quelques années près, celle de Rostand, de Francis Jammes, de Suarès, d'Alain, de Maurras, d'Henri Bordeaux, de Pierre Louys, enfin de Valéry et de Proust. Malgré la bigarrure, un peu déconcertante à première vue, de ce modeste relevé d'état civil, cette génération est, en gros, celle du Symbolisme. En tout cas, considérée au point de vue de Gide, c'est bien ainsi qu'elle apparaît, et le trio amical Gide, Louys, Valéry, dans l'enthousiasme juvénile de la rencontre à Montpellier, n'a pas la moindre hésitation sur le choix d'un maître : c'est Stéphane Mallarmé. Et, bien entendu, cédant au penchant connu de la jeunesse pour les avant de jeter avec l'ami Paul Ambroise le plan d'un Narcisse, il porte en lui un projet différent :

Mais il n'est pas sans arrière-pensée, peut-être inconsciente à l'origine. Car, dès le collège, avant de jeter avec l'ami Paul-Ambroise le plan d'un Narcisse, il porte en lui un projet différent : c'est un roman qu'il a en tête, les *Cahiers d'André Walter.* Or, l'école de la rue de Rome n'a que superbe dédain pour ce genre d'ouvrages, contre lequel tout justement était dirigée la petite émeute de 1886. Ce n'est pas seulement Zola, déjà « lâché » par Huysmans dans son *A Rebours* de 1884, bientôt signalé à l'indignation publique par le manifeste des Cinq contre *La Terre,* en 1887, mais c'est toute l'école de Médan, c'est le roman à qui l'on a déclaré la guerre. Aux nouveaux esthètes, il semble, comme il semblait à Voltaire, que ce soit une forme d'activité indigne

de gens sérieux. A peine deux ou trois originaux de la chapelle symboliste, comme Marcel Schwob, oseront-ils imaginer des sortes de récits poétiques, poèmes en prose tels qu'en a commis le maître Mallarmé lui-même, plutôt que romans.

Gide, lui, ne perd pas la tête; il se dit probablement que le récit a toujours enchanté les hommes, parallèlement aux grands genres nobles, et il conçoit l'ambition de donner au Symbolisme son roman. Mais quel roman ? quelle en sera la forme ? Il lui faudra près de trente ans pour dégager une réponse satisfaisante à cette question.

Vers 1890, en France, dans les milieux littéraires, les esprits étaient orientés vers un spiritualisme spécial et assez faux, à en croire des témoins comme Claudel ou Gide lui-même, qui, plus tard, estimera que le Symbolisme consistait surtout à tourner le dos à la réalité. Mysticisme néo-chrétien, wagnérisme en musique, nabisme en peinture, poésie « évanescente », toutes formes d'art qui devaient aboutir à l'extravagant « modern style » de 1900 et répugnaient au roman, particulièrement au roman tel qu'il était conçu alors, c'est-à-dire à un certain esprit réaliste, rationaliste, scientifique ou pseudo-scientifique. D'ailleurs, ce type de roman était toujours celui qui avait la faveur du grand public; car on continuait à lire Zola, Maupassant, Anatole France, Paul Bourget.

Mais le Symbolisme même, sitôt arrivé à son apogée, commence à se décomposer, à se diviser, à se perdre souvent dans de trop subtiles recherches de technique. Moréas, héros des triomphes de 1886, change de cap et fonde l'école romane. En 1897, on voit naître un groupe Naturiste secrètement encouragé par les ex-Naturalistes et qui tente de capter les *Nourritures Terrestres.*

En somme, on a l'impression que les jeunes appellent des formes nouvelles, qu'ils ne savent comment exprimer des états d'esprit de plus en plus complexes. A ce désarroi, l'on doit attribuer sans doute le surgissement d'œuvres qui ne ressortissent à aucun genre connu, ni défini : de Péguy, de Romain Rolland, de Suarès, bientôt de Ch.-L. Philippe, et de Proust, qui fait ses gammes.

On distingue les mêmes efforts incertains chez Gide. Mais sa nature raisonnable et prudente l'incline à procéder par étapes. Si nous négligeons les *Traités* (le *Narcisse*, la *Tentative amoureuse*), qui n'ont évidemment rien de commun avec le roman, nous pourrons dire que Gide a tâté du roman idéaliste avec les *Cahiers d'André Walter* (1891), symboliste avec le *Voyage d'Urien* (1893), de la satire avec *Paludes* (1895), du poème en prose avec les *Nourritures Terrestres* (1897), avant d'arriver à la première étape importante de *L'Immoraliste* (1902). Ensuite, longtemps encore, il flotte, revient aux impressions du genre des *Nourritures*, à la satire (*Prométhée mal enchaîné*), hésite, jusqu'au jour où il produit ce « récit » parfait : *La Porte étroite* (1909). Il ne se tient pas quitte des expériences, et tente du roman-feuilleton-qui-ne-se-prend-pas-au-sérieux avec *Isabelle* (1911) et *Les Caves du Vatican* (1914). Autant de livres, autant de caractères différents, et aucun roman avoué, mais ce que Gide baptise, selon le cas, « soties » ou « récits ». Pourtant combien de ses chers confrères, moins scrupuleux, n'eussent pas hésité à nommer roman un pur chef-d'œuvre comme *La Porte étroite !*

Cependant, le but est proche, on le sent dans l'étrange et poignante autobiographie intellectuelle qu'est en réalité *La Symphonie pastorale* (1919), produit d'une crise religieuse grave expliquée sous une autre forme dans *Numquid et tu ?...* (1915-1916).

Ce qui va fixer enfin Gide dans sa quête, c'est le mûrissement de ses longues lectures de Dostoïewsky.

La première rencontre avec le Russe date de 1908 : Gide avait alors publié des notes sur sa *Correspondance;* une seconde fois, en 1911, il avait étudié très sérieusement *Les Frères Karamazov;* il revient à lui de nouveau par une série de conférences au Vieux Colombier, en 1921, et, en 1922, il réunit ces divers essais en un livre unique.

Première impression dominante : Dostoïewsky paraît à Gide profondément russe. Second trait dominant : il est essentiellement chrétien, mais à la manière orientale, ce qui le rend notamment tout à fait insensible au sentiment occidental de l'honneur, qui tient tant de place dans notre littérature. Il est tout humilité, mais se révolte contre l'humiliation (ce qui joue chez lui le rôle du sentiment de l'honneur. Cf. *Humiliés et Offensés*).

Dostoïewsky est résolument optimiste (en un certain sens, croyons-nous, et qui pourrait se confondre avec le fatalisme).

Artiste, Dostoïewsky ne sait pas choisir, et de ce fait ne recule point devant la peinture des régions ténébreuses de l'âme, tandis que les Français s'efforcent à « une parfaite obturation des abîmes ».

Il est sincère, et partant n'a nul souci des constructions logiques; bien au contraire, il admet comme naturel l'absurde psychologique, la dualité psychique, et ce que Baudelaire appelait : « la double postulation simultanée », vers Dieu et vers Satan.

Il se plaît à défier la psychologie et la morale admises. Il recherche les régions intemporelles de l'être, et désindividualisées, sorte de royaume intérieur du divin.

Il procède à une « dépréciation évangélique » de l'intelligence pour tenter d'atteindre à une félicité paradisiaque en mourant à soi-même; ce qui est conforme à l'enseignement authentique de *l'Evangile* (celui qui veut sauver sa vie la perdra...).

Il croit véritablement au Diable, qui réside dans l'intelligence.

Ces différentes attitudes d'esprit, si étrangères à nos petites habitudes, font de son œuvre un exemple précieux pour la France, car elle a un grand besoin de se renouveler... sans toutefois renoncer à son passé. Il faut croire que l'idée a fait son chemin, puisque c'est au nom de Dostoïewsky que J.-P. Sartre exécute impitoyablement François Mauriac, lequel pourtant déclarait en 1928 (*Le Roman*) qu'il voulait associer dans son œuvre la complexité russe à la clarté française. Très russe, Dostoïewsky, continue Gide, est pour cela même très européen, et c'est en se montrant « le plus étroitement russe qu'il est le plus généralement humain ». Il est curieux de constater que Brunetière parlait exactement dans les mêmes termes de nos classiques : leurs œuvres lui semblaient « nationales en tant qu'universelles, et universelles en tant que nationales ». C'est que, écrit Dostoïewsky, « en la pensée russe se concilient les antagonismes ». Affirmation où il n'est peut-être pas téméraire de discerner un écho du panslavisme de Herzen, ce Hegel russe. Oserait-on ajouter encore que la conciliation des antagonismes a toute chance cette fois de se réaliser dans l'illogisme, alors que la conciliation de Brunetière ne se concevait que dans la clarté ? Mais fuyons le mauvais esprit et tenons-nous aux textes.

Que disent donc les textes ? Nous lisons dans le *Journal* de Gide, au mois d'avril 1922, que son livre sur Dostoïewsky « est tout autant qu'un livre de critique un livre de confessions, pour qui sait lire; ou plutôt une profession de foi ». En effet, ce Dostoïewsky ressemble étrangement à son interprète : antagonismes internes, désir de s'humilier dans une sincérité totale, évangélisme révolutionnaire, volonté d'optimisme malgré tout. Etant aussi gidien, il est douteux qu'il soit très russe, Gide ne l'étant probablement lui-même que par un certain regard mongol. D'autres Russes, en tout cas, et fort authentiques, ont énergiquement refusé à Dostoïewsky le droit de représenter leur pays, par exemple Tolstoï, qui disait de ses ouvrages : « ce n'est pas ainsi que les choses se passent, tout est bien plus simple et plus compréhensible ». Ces propos sont rapportés par Maxime Gorki, aux yeux duquel Dostoïewsky ne représente de la Russie qu'une « conscience malade ». Mais ce sont là des écrivains « de gauche » exprimant l'opinion qui prévaut aujourd'hui en U.R.S.S. ? Un représentant de la « droite », M. Georges Stempowsky, observait récemment que, pour les Allemands et les Français, l'œuvre de Dostoïewsky dégage un troublant « parfum de cuir de Russie », mais n'est pour lui qu'une « puanteur ».

Peu importent, du reste, ces querelles intérieures, puisque nous sommes prévenus : Dostoïewsky n'est qu'un prétexte à la profession de foi gidienne, puisque Dostoïewsky n'a guère joué que le rôle du catalyseur dans l'esprit de Gide. Grâce à lui désormais, la formule du roman se fixera, au terme de longues incertitudes, et sur la page de garde des *Faux Monnayeurs*, Gide pourra inscrire, en 1925, cet envoi : « A Roger Martin du Gard, je dédie mon premier roman. »

*
* *

Assurément, il ne s'agit plus, à cette date, du roman symboliste. Il s'agit de fonder le « Roman pur », comme on veut, à la même époque, établir les lois de la « Poésie pure ». Avant tout, « dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman » (*Journal des Faux Monnayeurs*, p. 62). Plus de romans « artificiels et construits » (*F. M.*, p. 427); plus de romans qui concluent : « dans la vie, rien ne se résout, tout continue » (*F. M.*, p. 406). L'auteur n'est là que pour enregistrer les volontés de ses personnages, ce sont eux qui le guident; et l'on ne peut oublier la pièce, à peu près contemporaine, de Pirandello : *Six personnages en quête d'auteur*. Il n'y a qu'à les regarder faire, agir et parler; le problème est, non de les créer, mais de les découvrir, et, si possible, de les découvrir jusqu'au fond d'eux-mêmes : Gide veut réaliser « un roman de l'essence ». Ce projet suppose une psychologie romanesque entièrement rénovée, à la base de laquelle on n'a point de peine à reconnaître l'esprit de Dostoïewsky.

Distinguons, en premier lieu, la loi fondamentale : ce n'est pas le Moi conscient qui constitue la Personnalité. A vrai dire, ce principe est également admis par la plupart des artistes qui comptent, depuis le début du siècle, Proust en tête. La personnalité est dans un flottement perpétuel, est une sorte d'équilibre entre deux éléments : conscience et instinct aveugle.

De ce postulat se déduisent plusieurs corollaires.

La conscience dite claire déforme le sentiment instinctif, en altère la pureté. Avoir conscience d'être généreux, c'est ne plus être généreux.

Cette conscience déformante est pourtant un outil indispensable à la vie pratique. Elle fournit à l'homme des moules verbaux, des idées toutes faites et communes qui sont les agents du progrès intellectuel pour les générations, les nations, les civilisations successives. N'est-ce pas là, en somme, le « tout fait » de Bergson et de Péguy, et même l' « inauthentique » de J.-P. Sartre ?

Ainsi, les contacts nécessaires — et inconscients — avec Autrui influencent le Moi : « nous nous sentons absorber par l'image que nous sentons que l'on se fait de nous ». J.-P. Sartre dit maintenant : « Autrui nous fait être ».

Pareillement, et M. Taine l'avait enseigné, le Moi est conditionné par le milieu physique tout entier : « la forêt façonne l'arbre », déclare Gide.

Mais, objectera-t-on, dans ces conditions la Personnalité s'effrite, se « désintègre » ! En effet, si vous êtes athée, mais non si, comme Gide (et Dostoïewsky) vous croyez en Dieu. Car Dieu nous voit, il voit seul notre « Vrai Moi »; c'est même là, pour Gide, son principal attribut : « Un Dieu ne suffit pas, il faut qu'il nous voie. » Au regard de Dieu, la Personnalité retrouve son intégrité.

L'unité fondamentale de l'être étant inacessible à l'intelligence humaine, les mobiles d'une grande partie de nos actes nous échappent. D'où l'Acte gratuit; d'où les inconséquences et les contradictions. Celles des personnages de Dostoïewsky sont bien connues. C'est lui qui, le premier, a introduit dans la pensée occidentale cette idée que l'homme n'est jamais ni tout entier bon, ni tout entier mauvais. La conception égocentriste de La Rochefoucauld, qui ramenait tous les mobiles à l'intérêt, est abandonnée. Gide considère, comme son modèle russe, que l'intérêt n'est pas le seul sentiment primitif, mais aussi bien, par exemple, la curiosité (cf. son étude de la curiosité chez les animaux dans son *Voyage au Congo*).

* * *

On se sera rendu compte que nous avons glissé insensiblement du domaine proprement technique au domaine de la morale et même de la métaphysique. Pouvait-il en être différemment ? Mais ce qui n'apparaît pas dans une rapide esquisse de la psychologie gidienne, c'est que la conversion au « roman pur », et ses aspects secondaires, s'est accompagnée d'une profonde crise religieuse. Il semble impossible de proposer une vue à peu près juste de l'art gidien sans en faire état.

Toujours sous l'influence de Dostoïewsky, Gide a fait un très grave examen de conscience. En même temps que les *Faux Monnayeurs*, il rédige (en plus de son *Journal* et du *Journal des Faux Monnayeurs*) des Mémoires qui, dans une certaine mesure, sont destinés à compenser le roman. Or, il décide de donner pour titre à ces Mémoires : « *Si le grain ne meurt...* », citation tronquée de la Bible qui figure dans *Les Frères Karamazov*, et qui résume l'essentiel de la pensée du romancier russe. « Si le grain de blé qui est tombé en terre ne meurt, il reste seul; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruits. » C'est-à-dire : il faut mourir à soi-même, à la pure conscience de soi, renoncer à s'analyser, car cela paralyse; il faut vivre par l'instinct et la raison, non par la seule raison. La terre, ici, peut être un symbole de l'irrationnel, du spontané, de l'instinct, car le tour d'esprit symboliste n'est pas tout à fait aboli en Gide.

Certes, ce n'est point sans débats que Gide est parvenu à ce point, mais pour retracer son itinéraire, qu'il nous soit permis de suivre l'excellente étude publiée récemment par un critique suédois bien connu, M. Göran Schildt : *Gide et l'homme*. Du même coup, on pourra mieux discerner les raisons qui ont fait choisir Gide comme Prix Nobel.

Il faudrait distinguer deux grandes crises : celle de 1893-94 et celle de 1915-16. Dans la première, Gide, qui s'était cru, quelque temps, mortellement atteint, puis guéri, s'était rué farouchement sur la vie pour en goûter toutes les jouissances, avait rejeté le Christianisme et ses contraintes, en même temps que celles de la famille et de la société. Il avait conçu une sorte d'immoralisme païen assez teinté de Nietzschéisme. Dans la seconde, qui fait suite à sa rupture avec Claudel et quelques amis, à la secousse de 1914, saisi sans doute de remords, il s'était rabattu vers un immoralisme chrétien, qui consistait à interpréter l'Evangile contre saint Paul: on le trouve formulé dans *Numquid et tu...?*, puis dans *La Symphonie pastorale*. Mais ce roman amorçait une nouvelle conversion, car le pasteur qui en est le héros se rend compte qu'il a été coupable de « mensonge envers soi-même », qu'il a triché en se donnant pour sacré un amour profane, bref qu'il est un « véritable faux monnayeur ». Et l'auteur se fait le même reproche : il se dit que son immoralisme chrétien n'est qu'une vue de l'esprit, inadéquate à la vie, qu'il a cédé, lui aussi, au vertige du raisonnement, au Malin.

Alors, il reconsidère toute son œuvre. Il comprend que l'idéal vertueux d'André Walter n'était qu'une ruse du Démon; de même que celui de Michel, l'Immoraliste païen; de même que le sacrifice orgueilleux d'Alissa. Tous laissaient libre cours à des désirs ou des impulsions qu'il eût fallu refouler, et non légitimer sous de beaux semblants.

En termes plus profanes, Gide se persuade que l'introspection rationnelle, loin de le révéler à lui-même, comme il espérait, l'avait égaré. Il va donc reprendre le problème, proclamer que le Diable a véritablement sa part dans le drame humain, que refuser d'y croire, c'est se livrer à lui, qu'il faut s'armer pour dépister, autant que l'on peut, ses démarches sournoises, déjouer ses pièges. Il avait cru successivement en la vertu de la naïveté, puis du raisonnement. Erreur, car la vie est un mélange de raison et d'instinct naïf. Seuls des animaux, ou des êtres à demi-sauvages, comme la Gertrude de la *Symphonie*, des êtres trop simples, comme le Lafcadio des *Caves*, peuvent s'abandonner impunément à l'instinct. Ces personnages, il est prêt à les renier maintenant; du moins, il renoncera aux héros d'une seule pièce et à une seule face, ainsi qu'à la mythologie simpliste du *Prométhée mal enchaîné*. L'œuvre qu'il médite sera plus riche en contrastes; il y déploiera tous les procédés, l'Introspection et la curiosité d'Autrui; il y traitera tous les thèmes, le Christianisme et le Paganisme, la Loi morale et la Loi de l'instinct, le Culte de la volonté et celui de la spontanéité. Il y reprendra, en leur donnant plus de profondeur et de relief, de vie enfin, ses anciens personnages : Michel sous les traits de Vincent Molinier, Alissa sous les traits de Rachel Vedel, Protos sous les traits de Strouvilhou, Lafcadio sous les traits de Bernard, et peut-être le Pasteur en plusieurs exemplaires. Ce sera le *Magnum opus*.

Comme, depuis 1923, il n'est pas permis d'ignorer le Freudisme dont le dogmatisme l'irrite, mais qui s'accorde à ses nouvelles conceptions, Gide l'intègre à son système. Projeter la lumière de l'analyse sur les « complexes », ce sera pour lui rendre conscients les rapports entre l'instinct et l'acte, de manière à barrer la route aux poussées dangereuses. Mais cette lucidité de l'intelligence ne suffit pas; il importe encore que chacun laisse parler en soi sa loi intime, cette force inaccessible à l'intelligence introspective. Ce souffle mystérieux qui nous pousse (inspiration, enthousiasme, dit le romancier Edouard), c'est proprement le souffle de Dieu. La règle suprême sera toujours d'être naïf et sincère, mais sincère avec clairvoyance et naïf entre les mains de Dieu.

Au terme de longs cheminements, grâce à « son » *Dostoïewsky*, Gide, qui se plaît avant tout à « bien poser le problème », était parvenu, en effet, sinon à réaliser le roman parfait, du moins à formuler avec netteté, d'une façon plus complète que quiconque, le grand problème du XXe siècle. Car, depuis la fin du siècle précédent et pendant le premier quart de celui-ci, la pensée et l'art avaient, en France, été presque uniquement tendus dans une recherche : harmoniser l'Intelligence et l'Instinct. N'était-ce pas le vrai sens de l'effort de Bergson, de Barrès, de Claudel (voir la parabole d'animus et anima), de Péguy, de Romain Rolland ? Il ne s'agissait plus, comme si souvent dans le passé, pour l'homme de lettres, d'un problème technique; il ne pouvait plus être question désormais que d'engager tout l'être avec ses sentiments esthétiques et moraux, avec sa métaphysique. Sans doute Gide a-t-il, depuis 1925, révisé sa position sur plus d'un point, mais il est incontestable que son exemple a déterminé quantité de jeunes écrivains qui avaient alors les yeux fixés sur ce « contemporain capital ».

Pierre CURNIER.

Les Œuvres mineures de Salluste

I

S'il est un texte pour lequel la glose dépasse la longueur de l'original, c'est bien celui des deux *Lettres de Salluste à César*. Mais l'abondance même des commentaires qu'il a suscités depuis un siècle en mesure l'intérêt. Soumises à l'examen contradictoire des historiens et des philologues, elles posent des problèmes délicats d'interprétation : leur authenticité, leur date, leur caractère et leur portée sont encore à débattre. Aussi bien les éditions récentes — celle de Kurfess, de Romano — sans parler de celles qui sont annoncées ou déjà sous presse, montrent que la question n'a rien perdu de son actualité.

Dans l'ensemble, les modernes manifestent une tendance croissante à en reconnaître la paternité à Salluste. C'est dans ce sens que se prononcent les exégètes les plus autorisés de Salluste, comme Funaioli et Paladini, les historiens de César comme M. Gelzer, et tout dernièrement encore l'Américaine L. Ross Taylor, étudiant les partis politiques à la fin de la République romaine. Mais la thèse traditionnelle jadis soutenue par Mommsen, qui y voyait des Suasoires rédigées sous l'Empire à l'imitation de Salluste, garde ses défenseurs et c'est sous ce titre qu'elles figurent encore dans certaines histoires de la littérature latine.

Le mérite revient à l'historien allemand E. Meyer d'avoir, le premier, aperçu tout le parti qu'on pouvait tirer de ces lettres pour la connaissance de l'entourage et des projets de César; il concluait sans hésiter à leur authenticité. Après lui, H. Last et R. Syme en Angleterre, J. Carcopino et A. Piganiol en France, dans leurs ouvrages devenus classiques, les ont utilisées, non sans réserves. Les philologues sont plus réticents et, dans son édition des œuvres de Salluste aux *Belles-Lettres*, A. Ernout les rejette, après bien d'autres (Juste Lipse, Jordan, etc.), parmi les *spuria*. Löfstedt et son élève Edmar se sont livrés à une étude minutieuse de la langue et du style, du rythme des phrases sans que leurs conclusions puissent trancher le débat, comme l'indiquait avec fermeté le regretté L.-A. Constans dans le compte rendu du livre d'Edmar dans la *Revue des Etudes Latines* en 1932. La ressemblance du style des Lettres avec celui des ouvrages historiques de Salluste ne permet pas en effet d'éliminer absolument l'hypothèse d'un faussaire assez adroit pour avoir réussi un pastiche de la manière de Salluste. D'autre part, l'exactitude des données historiques ne suffit pas non plus, à elle seule, à écarter la rédaction à date postérieure d'un faux par un rhéteur bien informé, qui aurait dissimulé son identité sous le nom d'un auteur qui était connu par son zèle césarien et dont la réputation d'historien et de styliste n'a fait que croître sous l'Empire. Ces deux méthodes d'investigation ne s'excluent pas : elles doivent se compléter et la vérité ne peut être atteinte, ici comme ailleurs, que par la convergence des efforts. Il paraît d'ailleurs arbitraire de considérer chacune des Lettres isolément, comme a tenté de le faire par exemple Carlsson dans son étude consacrée à la deuxième Lettre (Lund, 1936). Il y a évidemment trop d'analogies de pensée, trop de reprises d'expressions pour que le problème n'appelle pas un examen synthétique.

Ajoutons que la reproduction presque intégrale d'un passage de la Lettre II, consacré au portrait de L. Domitius dans l'*Invective dite de Salluste contre Cicéron*, où il vise Cicéron, oblige à lier la composition de cette lettre à la rédaction du pamphlet anticicéronien, dont les origines et les conditions de publication demeurent enveloppées de brumes. Faut-il penser à une œuvre de circonstance publiée du vivant de Cicéron, comme le croyait Schwartz, dans l'*Hermes* (1898), qui en attribuait la paternité au consul de 58 av. J.-C., le beau-père de César, fustigé par Cicéron dans son *in Pisonem ?* Faut-il reporter après la mort de Cicéron la publication de ce pamphlet, comme le suggère O. Seel, qui le date des années 35-30, au moment même où la diffusion de la 1re édition des Lettres de Cicéron, selon l'hypothèse séduisante de J. Carcopino, a dû réveiller les vieilles polémiques autour de la politique cicéronienne ? Qu'il nous suffise d'indiquer ici la relation étroite entre les problèmes que posent toutes les œuvres mineures de Salluste. Ce bref « Etat de la question », d'où tout appareil érudit est volontairement exclu, vise beaucoup moins à proposer une solution dogmatique qu'à dessiner les obstacles et sérier les difficultés.

II

Le texte des deux lettres nous est fourni par un seul manuscrit, du IXe siècle, le *Vaticanus* 3864 : elles figurent à côté des lettres et des discours extraits des Histoires précédées de la mention *ad Caesarem senem de republica.* L'absence du nom de l'auteur, le silence gardé par l'antiquité à leur sujet, la disposition des Lettres dans l'ordre inverse où elles sont censées avoir été écrites, la bizarre mention dans le titre de *senem* accolé à *Caesarem* (par opposition peut-être à *Caesarem juniorem* — Octave), autant de présomptions contre l'authenticité. Cependant Dion Cassius (XLIII, 9, 2) attribue à Salluste des traités politiques contenant un programme de rénovation morale de l'Etat corrompu par l'oligarchie. D'autre part, l'étude des sources philosophiques de ces Lettres, pour aléatoire qu'elle soit, a atteint un résultat qu'on peut tenir pour acquis : la lecture par l'auteur de la lettre I des traités de Xénophon et de la Lettre VII de Platon, dont le bons juges, comme M. Perrochat, dans son étude sur les *Modèles grecs de Salluste,* ont reconnu l'influence sur la pensée de Salluste, telle qu'elle s'exprime dans les Prologues de ses ouvrages d'histoire. L'analyse des données historiques, tout en révélant certains désaccords, qui ne sont d'ailleurs pas irréductibles, entre les affirmations de l'auteur et la tradition, révèle une exacte connaissance de la situation politique dans les années troublées de 49 à 46 et une grande familiarité avec les courants idéologiques, les mots d'ordre des partis en présence. L'écart entre les projets de réforme dessinés dans ces Lettres et l'œuvre législative de J. César montre sans doute beaucoup moins la souplesse du dictateur, qui fit plier la raideur de ses principes aux exigences de l'opportunité, que l'indépendance réelle de leur rédacteur par rapport au maître de Rome.

Les conditions de la publication demeurent donc aussi mystérieuses que celles de la composition. Brochures de commande inspirées par le « bureau de presse » césarien et destinées à frapper l'opinion publique ou à servir de « ballon d'essai » pour en sonder les réactions ? Lettres ouvertes d'un Césarien à l'adresse de son chef, à la manière du συμβουλευτικόν que Cicéron songea un moment à envoyer à J. César en 45 avant son retour définitif à Rome et que des considérations de prudence, autant que le sentiment de l'inutilité, lui firent abandonner ? Lettres fictives qui restèrent en portefeuille du vivant de leur auteur et qui ne portent témoignage que de l'intensité de la réflexion politique dans un moment de crise, où la désagrégation de la République impose aux esprits les plus lucides et les plus vigilants la recherche des remèdes aux maux dont souffre l'État ? Le doute est permis. Le choix entre ces hypothèses conduit nécessairement à définir au juste la nature des relations entre Salluste et César — le rôle de l'auteur se réduisant dans le premier cas à celui d'un plumitif à gages au service de la propagande césarienne ou s'élevant, dans le deuxième, à la hauteur de guide et de conseiller politique du dictateur.

La même hésitation s'impose pour les dates. Si l'on admet que ces Lettres ont été écrites et publiées sous la pression des événements et qu'elles traduisent comme le choc en retour de l'esprit romain au contact des réalités de la guerre civile, le problème chronologique est simple : la date « dramatique » à laquelle elles sont censées avoir été écrites ne fait qu'un avec la date réelle de composition. Dans le cas contraire — celui d'une fiction ou d'une composition d'école très postérieure — le problème est double : la fixation de la date supposée laisse intacte la détermination de l'époque de la rédaction.

Pour nous en tenir à la chronologie fictive, disons d'un mot que la Lettre I, analysant les devoirs qui s'imposent à César après sa victoire, est certainement postérieure à Thapsus. Elle est donc à peu près contemporaine du *Pro Marcello,* où, dans l'élan lyrique de reconnaissance pour la grâce accordée sur sa demande à un ancien Pompéien, Cicéron se laisse emporter par le rêve d'une renaissance de la République, à peine corrigée, sous l'autorité de César adouci. Le leitmotiv de la lettre est la « Clémence » de César, dont l'actualité est bien établie par l'apparition du thème de la Clémence dans le *de Bello civili* et l'érection d'un temple à la Clémence. L'auteur juge que le pardon est seul capable d'opérer le ralliement des vaincus, indispensable au retour à la concorde. La lettre jette une vive lumière sur les discussions qui opposaient les Césariens entre eux sur l'opportunité de cette politique d'apaisement — discussions qui se prolongeront au delà des Ides de mars 44, quand l'assassinat de César par d'anciens adversaires, auxquels il avait fait grâce, aura démontré le danger de la générosité. Elle révèle le « virage » très prononcé dans le sens d'une « pause » sociale que prit César en 46, quand il refusa aux extrémistes de son parti, tels Caelius, Dolabella, l'abolition des dettes, dont l'espérance avait attiré dans son camp tout ce que Rome comptait de nobles désargentés et de viveurs aux abois. Vainqueur, César abandonnait une partie de son programme d'opposant et sa pensée, sans perdre son audace, se décantait à l'épreuve des faits et abandonnait les outrances démagogiques du partisan.

La Lettre II est plus difficile à dater. Les solutions s'échelonnent entre l'année 52 (Carlsson), 51 (Hellwig), 50 (Pühlmann, Funaioli, Paladini, Gelzer) ou même 49 (dans l'automne, pensait E. Meyer). Ecrite à la veille du déclenchement de la guerre civile, elle est traversée d'un souffle de passion politique, provoquée par l'exaspération des luttes partisanes. Œuvre d'un démocrate, elle porte la marque des ressentiments laissés par les procès consécutifs à la législation spéciale de Pompée, consul unique de 52. Peut-être aussi traduit-elle la rancœur d'un sénateur épuré par les censeurs de 50, Appius Claudius et Pison, inféodés aux optimates, si nous ne sommes pas dupes du mirage enfanté par ce que nous savons des déboires de Salluste. Pompée y est durement blâmé pour son inconsistance politique et sa rupture avec la ligne de conduite qu'il avait suivie, de concert avec César, depuis la conclusion en 60 du premier Triumvirat. Il est devenu, selon l'auteur, l'instrument d'une camarilla de *nobiles* entichés de leurs privilèges, dont il sert les projets réactionnaires contre les desseins généreux de J. César, demeuré fidèle à la cause des *populares,* dont l'appui a donné l'élan à sa carrière politique. Mais la violence des attaques personnelles contre les chefs *optimates* (acharnés dans leur persécution des amis de César L. Domitius, la future victime de Pharsale; Bibulus, le consul fantôme de 59; et ce fanatique, intransigeant dans sa rigueur doctrinale qu'est Caton), ne doit pas faire oublier les suggestions de réformes proposées par l'auteur au proconsul des Gaules, encore absorbé par sa conquête. Elles sont justifiées par la prévision d'une guerre civile jugée inévitable et par l'espoir d'une victoire quasi certaine. Elargissement de la cité romaine par la création de nouveaux citoyens; institution de colonies destinées à accueillir le trop-plein de la plèbe urbaine qui sert de masse de manœuvre aux agitateurs; réforme des jurys par un recrutement plus démocratique; modification de la procédure de vote aux comices; transformations du Sénat par l'augmentation du nombre de ses membres et institution du vote secret pour garantir l'indépendance des sénateurs et les soustraire à l'action prédominante d'une *factio* d'oligarques : autant d'idées qui, pour être appuyées dans la lettre sur des précédents historiques contestables ou obscurs et pour n'avoir pas été réalisées ensuite par le dictateur dans leur teneur originale, ne témoignent pas moins de l'urgence de certaines solutions. Ce besoin de révision de la Constitution romaine dans le cadre républicain, Cicéron le sentait aussi qui, dans le IIIe Livre du *De Legibus,* sans doute à la même époque, dessinait — dans un sens évidemment plus conservateur — un programme de réformes pratiques aux défectuosités constatées dans le fonctionnement des institutions traditionnelles. (Pour Cicéron comme pour Salluste le Sénat doit garder un rôle prééminent dans l'Etat et sa dignité servir de modèle aux autres citoyens.)

La Lettre II séduit et choque à la fois les partisans de l'authenticité par la hardiesse d'un anticapitalisme qui peut s'expliquer par l'ardeur puritaine d'un jeune pamphlétaire, à qui ses premières expériences politiques et leurs inevitables compromissions inspirent un hautain mépris de l'argent. Il ne faut pas trop se hâter de crier à l'hypocrisie, quand on compare la prédication de l'auteur en faveur d'un redressement moral de Rome et les faiblesses coupables de l'homme, dont les frasques défrayaient la chronique scandaleuse et que ses mauvaises mœurs venaient de faire exclure du Sénat. L'histoire fournit trop d'exemples de semblables dédoublements pour qu'il y ait place à l'étonnement. Plus suspecte est l'insistance avec laquelle l'auteur recommande à César de diminuer l'influence de l'argent sur les élections et les procès et de supprimer l'usure. Le conseil ne laisse pas d'être étrange et l'espoir de le réaliser, utopique, si l'on songe à l'enrichissement récent de César et à l'absence de scrupules avec laquelle il se servit des trésors ramassés en Gaule pour assouvir les désirs de jouissance de ses amis et acheter les consciences de ses adversaires.

Le thème directeur de la lettre répond au « slogan » du parti césarien en 50-49 : César y est salué comme le champion de la *Libertas* menacée par la « domination » des nobles. C'est le mot d'ordre que donne César pour la guerre au début du *de Bello Civili* (I, 22). Le parallèle de Sylla et de Pompée est, lui aussi, conforme aux idées des contemporains : les neutres, comme Cicéron, redoutent de Pompée l'ouverture des proscriptions et de César le renouvellement des violences qui ensanglantèrent Rome sous la tyrannie démocratique de Marius et de Cinna. La place que doit occuper César dans le nouveau régime n'est pas précisée avec netteté, mais rien n'indique que l'auteur prévoit un bouleversement révolutionnaire des institutions. Il semble s'accommoder au contraire des organes de la cité républicaine et il conserve la distinction classique de la plèbe et du Sénat comme un cadre commode pour le développement de son plan de réformes.

Aussi bien s'intéresse-t-il moins aux aménagements des institutions qu'à la régénération morale des citoyens. Ce qui caractérise en effet les deux Lettres, c'est la primauté des considérations éthiques et l'effort constant pour chercher dans une certaine philosophie de l'histoire l'explication des malheurs présents ainsi que la justification des remèdes proposés. Par là s'explique l'idéalisation du passé romain où les classes sociales rivalisaient de dévouement pour le salut

public; par là aussi s'explique l'ambition de rendre au mérite dans la vie politique romaine la place que l'intrigue et l'argent lui ont ôtée. La décadence de l'aristocratie est surtout morale : séduite par l'attrait des plaisirs, elle est emportée par l'*avaritia*, amollie par l'*inertia* — deux thèmes familiers aux lecteurs des grandes œuvres de Salluste, épris d'un idéal d'énergie, de *virtus*. Morale aussi la cause de l'avilissement de la plèbe, livrée aux tentations dangereuses des loisirs et nourrie gratuitement par les soins de l'annone; un retour à la terre doit lui redonner le goût du travail. Le problème est donc avant tout celui d'une rééducation civique qui doit rendre à Rome ses vertus traditionnelles, source de sa grandeur.

C'est dans cette perspective que s'éclaire le rôle assigné à César. L'assimilation par l'auteur de la corruption à une maladie appelle la comparaison de César avec un « médecin » de l'Etat. Elle était familière aux contemporains, à en juger par ce que nous révèlent les textes, très postérieurs il est vrai, d'Appien et de Plutarque sur l'attente par les Romains, au cours des troubles de 53-52, d'un « sauveur », d'un « médecin » qui apporterait des remèdes aux maux dont souffre la cité — attente à laquelle l'éphémère solution du consulat unique de 52, où Pompée employa, aux dires de Tacite (*Annales*, III, 28) « des remèdes plus dangereux que les maux », n'avait apporté qu'une insuffisante satisfaction. Ailleurs le langage est plus philosophique : c'est une direction spirituelle de l'Etat que l'auteur de la Lettre I semble attendre du vainqueur, quand il le charge d'une mission de *rector* et, par ce titre, il rejoint les préoccupations et le vocabulaire cicéronien du *De Republica*. Il retrouve aussi, il faut bien l'avouer, le thème et le langage des [illegible] inspirés par la philosophie politique stoïcienne et ce n'est pas un des moindres sujets de soupçons contre l'authenticité.

L'inquiétude sur l'avenir de Rome et de son Empire, qui perce dans les deux Lettres, a également des répondants dans les écrits contemporains, en particulier dans le *De officiis*. Elle peut être l'écho de prédictions étrusques sur la fin prochaine de Rome ou le retentissement d'oracles sibyllins annonçant la croissance de nouveaux Empires. Elle justifie les appels lancés à la « Concorde » et, dans la Lettre I, elle inspire le souci humanitaire de protéger les provinciaux contre l'âpreté des gouverneurs, la préoccupation de rétablir l'égalité dans les charges militaires, de fixer les vétérans par l'octroi de distributions gratuites de blé. On retrouve ici sans aucun doute la philosophie de l'impérialisme chère à Salluste : c'est la pauvreté qui fait les conquérants et l'argent qui cause la ruine des Etats.

Rien ne s'oppose à la rédaction de ces deux Lettres par Salluste d'après ce que nous savons de sa carrière. Celle-ci comporte, il est vrai, des lacunes et des incertitudes entre les deux termes extrêmes que constituent son tribunat mouvementé de 52, suivi d'une accusation *de vi* et de son expulsion du Sénat en 50 d'une part, sa désignation comme gouverneur de l'Africa Nova par César en 46, d'autre part. On discute de l'identité d'un certain Caninius Sallustius proquesteur de Syrie en 50 (Cic. *Ad Fam.*, II, 17). Nous savons par Orose (VI, 15, 8) que Salluste commandait en 49 une légion de César en Illyrie, par Dion Cassius (XLII, 52) qu'il dut en 48 réprimer une mutinerie de soldats en Campanie et l'auteur du *Bellum Africanum* (8, 3) nous le montre, dès 47, guerroyant en Afrique. Mais ces incidents et ces occupations n'excluent pas les loisirs nécessaires à la composition de ces Lettres de direction politique entre 50 et 46.

Une objection plus grave d'ordre historique contre l'authenticité de la Lettre II est tirée du passage, 4, 1, où Caton et sa clique sont accusés d'avoir tué 40 sénateurs en 51-50. Il n'y a pas de trace d'un tel fait dans nos autres sources et ce n'est pas l'indication chez Appien (B. C. I, 95) du même chiffre de sénateurs massacrés par Sylla à son retour d'Orient qui puisse nous rassurer. La confusion au contraire semble s'expliquer par un auteur éloigné des événements. De là vient l'hypothèse développée par H. Last dans un article déjà ancien de la *Classical Quarterly* (XVII, 1923), à laquelle son auteur n'a pas renoncé depuis et qu'il a même aggravée dans une remarque glissée dans un article récent des *Mélanges Marouzeau;* s'autorisant de troublantes ressemblances d'expression entre la I[re] et la II[e] Lettre et vérifiant sur quelques cas précis la gaucherie de l'imitation de la première par la seconde, Last, renversant l'idée de Hellwig, conclut à l'authenticité de la première. La deuxième serait l'œuvre d'un plagiaire qui a mal compris la première. Dans le manuscrit, la copie suivrait l'original. Ainsi s'expliqueraient l'ordre paradoxal de présentation, la fréquence dans la Lettre II du thème de la *Libertas* familier aux écoles de rhétorique. Quant au passage de la Lettre II (II, 9, 2), conforme au texte de l'*Invective* (3, 5) signalé déjà ci-dessus, il serait emprunté au pamphlet; il présente une si curieuse ressemblance avec la page de l'*Enéide* (livre XI, vers 390), où l'on soupçonne Virgile d'avoir dépeint Cicéron sous les traits de Drancès, que son attribution à l'époque impériale semble probable.

Seule donc, la première Lettre, plus ramassée et d'une inspiration plus soutenue, fournirait le point de départ d'une étude scientifique de l'évolution de Salluste qu'a tentée de retracer O. Seel

dans sa brochure : *Salluste des Lettres à César à la Conjuration de Catilina.* Elle révèlerait chez lui une singulière maturité d'esprit, une grande familiarité avec les philosophes politiques de la Grèce classique, jointe à l'expérience vécue de la politique romaine et au contact direct avec les nécessités de l'heure. La réflexion sur l'histoire aurait chronologiquement et logiquement à la fois précédé la recherche historique. La Lettre manifesterait, de la part de Salluste à l'égard de César, un mélange de confiance et d'indépendance qui expliquerait l'effort d'impartialité que, dès le *Bellum Catilinae,* peu après la mort du dictateur, l'historien a tenté dans le fameux parallèle de César et Caton. Elle montrerait chez son auteur une préoccupation élevée de l'intérêt public, une combinaison originale du sentiment de fidélité personnelle à son chef et de respect de la tradition républicaine et l'éveil d'un sens déjà vif de la mission impériale de Rome, de ses grandeurs et de ses servitudes. La déception causée par l'infidélité de J. César à son idéal de gouvernement serait une des origines de son pessimisme.

III

Ce dépouillement partiel des passions du partisan à une date relativement haute de la carrière de Salluste, avant même la conversion à l'*otium* consécutive à la mort de César, nous inviterait déjà à renoncer à la thèse de la paternité sallustéenne de l'*Invective contre Cicéron,* qui jouit encore des faveurs de certains savants, comme L. Ross Taylor. A moins d'imaginer qu'elle est le coup d'essai d'un jeune arriviste et l'œuvre du candidat au tribunat de la plèbe (que sa liaison avec la femme de Milon avait dressé contre l'avocat de celui-ci), il faut renoncer à la faire entrer dans le catalogue des œuvres de Salluste. Mieux vaut en reporter la composition à l'époque du triumvirat — au plus tôt — à une époque où la violence des luttes politiques entre Césariens et Républicains pouvait faire plus facilement admettre l'attribution du faux à un adversaire déterminé du grand orateur (le *Bellum Catilinae,* même s'il ne répond pas à la publication du *de Consiliis* de Cicéron, défend l'innocence de J. César dans le complot contre les insinuations des amis de Cicéron).

Elle figure dans les manuscrits, tantôt associée aux œuvres de Cicéron, tantôt réunie aux *Bella* de Salluste et associée à une *Invective contre Salluste* qui en est la réplique (un délayage emphatique qui n'ajoute guère à la biographie de l'historien). Elle s'achève brusquement à la suite d'un arrêt dans la composition ou d'une mutilation de l'archétype. A la différence des Lettres, elle est connue des grammairiens comme Donat et de Quintilien, qui la cite par deux fois (IV, 1, 68; IX, 3, 89) et l'attribue à Salluste. Elle ne relève pourtant en rien du genre du pastiche et n'est qu'un centon d'expressions cicéroniennes empruntées à ses discours, ses traités de philosophie politique et ses poèmes. Ces réminiscences ont été soigneusement colligées dans les notes de l'édition critique qu'en a donnée A. Kurfess chez Teubner. Adressée au Sénat, elle se présente comme une riposte à une attaque lancée contre son auteur par Cicéron dans la Curie. Comme le discours que Dion Cassius prête à Fufius Calenus au livre XLVI de son histoire, elle est un ramassis de ragots et de basses calomnies qui devaient traîner dans les « cercles » politiques. O. Seel a montré qu'elle suppose l'utilisation des *Lettres à César,* des *Philippiques,* et peut-être du *Bellum Catilinae.* Elle indique chez son auteur une bonne connaissance des péripéties de la carrière sinueuse de Cicéron : celui-ci se voit durement reprocher son inconstance politique, après sa « palinodie » de 56, qui, d'un adversaire des triumvirs, a fait un avocat complaisant des créatures de César et de Pompée. Cicéron est également raillé pour la vanité avec laquelle, après la répression sévère du complot de Catilina, il étale son titre de « sauveur » de Rome et de Père de la Patrie. Une allusion précise à son rôle de *moderator* dans le Sénat souligne le lien, évident pour les contemporains, entre le type du *princeps* dessiné dans le *De Republica* et l'image idéale que l'orateur se faisait de lui-même. Une allusion mordante au « Romulus d'Arpinum » prouve le soin jaloux apporté par Cicéron à se placer derrière Marius dans la lignée des « sauveurs » de Rome et l'intime association des deux mystiques du « fondateur » et du « sauveur » de Rome. L'*Invective* atteste la popularité de la légende romuléenne et semble un écho ironique de la pièce XLIX de Catulle adressée à Cicéron.

L'*Invective* suppose aussi une exacte information sur la vie privée et même intime de Cicéron, accusé d'inceste avec sa fille; sur le rôle joué par Terentia, sa femme, dans certaines de ses décisions politiques que confirme Plutarque, enfin sur l'origine délictueuse de sa fortune qui lui a permis d'acquérir l'hôtel de P. Crassus sur le Palatin dans de louches trafics consécutifs aux procès des Catiliniens. La pertinence de ces attaques sera mieux appréciée après la lecture de l'ouvrage nouveau de J. Carcopino (*les Secrets de la Correspondance de Cicéron*), qui les confronte avec les données fournies par les Lettres de Cicéron et les biographies de Cicéron

(Tiron, Plutarque). Les Lettres sont trop bavardes pour n'être pas involontairement accablantes dans leurs confidences; les biographies trop condensées pour ne pas servir des desseins, d'ailleurs avoués, d'apologie.

Qu'elle soit l'œuvre d'un rhéteur de l'Empire ou la revanche d'un « ennemi de Cicéron » acharné contre sa mémoire, l'*Invective* est une pièce maîtresse de notre documentation pour l'étude des polémiques engagées autour de la figure de l'orateur. Son intérêt historique n'est pas douteux, même si l'on ne peut décider à coup sûr si cette brochure répond à une intention de propagande en faveur d'une personnalité politique déterminée (Octave peut-être). Littérairement, elle donne un bon exemple du style du pamphlet, dont les extraits des factums contemporains, comme ceux d'Antoine, tels qu'ils nous apparaissent par exemple chez Suétone (*Vie d'Auguste*), nous font regretter la perte.

BIBLIOGRAPHIE

1° *Editions.* — Les lettres ne figurent que dans la vieille, mais estimable édition scolaire de M. L. Constans. L'édition la plus autorisée des *Lettres* est l'édition critique de KURFESS (Teubner, 1930). KURFESS a également donné une édition critique des deux *Invectives* chez Teubner. Domenico ROMANO a réuni en un seul opuscule les *Œuvres mineures* de Salluste (Palerme, édition commentée, 1948). *Lettres* et *Invectives* figurent dans le Salluste de la collection Lœb (avec traduction anglaise par ROLFE).

2° *Etudes.* — En laissant de côté les histoires bien connues de la Littérature Latine, en particulier Schanz-Hosius, et indépendamment des ouvrages d'histoire générale, la question est traitée par un grand nombre d'études particulières. L'examen critique des derniers livres parus se trouve dans deux comptes rendus du Bursian, par A. KURFESS en 1936 et 1940. L'état de la controverse a été brillamment résumé en 1923 dans l'article cité ci-dessus de H. LAST. L'ouvrage tout récent de PALADINI : *Sallustio*, fait état des travaux ultérieurs et utilise surtout les *Lettres* pour l'analyse de la morale historique de Salluste. On pourra consulter également l'ouvrage de CLIFT : *Pseudepigraphica* (Baltimore, 1945). R. SYME, dans son ouvrage magistral sur la *Révolution romaine* (Oxford, 1939), reste sceptique sur la paternité sallustéenne de ces œuvres; son scepticisme rejoint celui de A. ERNOUT (édition Budé, 1946). Par contre, L. ROSS TAYLOR (*Party politics*), qui a soumis ces textes à une analyse diligente pour la définition des termes du vocabulaire politique à la fin de la République romaine, ne voit plus de raisons de douter. C'est également la position, au moins pour les *Lettres*, de PALADINI (*op. cit.*) et de FUNAIOLI dans son article biographique sur Salluste du Pauly-Wissowa (1919), dont il reprend les conclusions dans ses *Etudes de Littérature ancienne*. L'hypothèse adoptée ci-dessus pour la date de l'*Invective contre Cicéron* est empruntée aux recherches de O. SEEL, condensées dans un Beiheft de la Revue *Klio* (1943). La bibliographie est, on le voit, surtout étrangère.

Pierre GRENADE.

Euripide et la tragédie nouvelle

I

On a souvent tendance à considérer Euripide comme le dernier en date des trois grands tragiques. De fait il ne faut pas oublier que, s'il a débuté après Sophocle (en 455, avec les *Péliades*, alors que la première pièce de Sophocle était de 468) il est mort un peu avant lui, en 406.

LES SUJETS ET LES SITUATIONS

Aussi faut-il reproduire avec précaution l'affirmation suivant laquelle Euripide aurait été presque obligé de renouveler à tout prix des sujets déjà traités avant lui. Comme le fait remarquer P. Decharme (*Euripide et l'esprit de son théâtre*) il n'est pas sûr que Sophocle ait été le premier à traiter certains sujets communs aux deux tragiques. C'est surtout dans sa vieillesse que le nôtre aborde les sujets traités avant lui, comme celui des *Phéniciennes*, alors qu'il avait mis au théâtre dans sa jeunesse ou dans son âge mûr des légendes qu'il fut, semble-t-il, le premier à choisir. Il faut

du reste en tout cela tenir compte de la difficulté où nous sommes de connaître exactement les sujets des pièces perdues, *a fortiori* de savoir de façon sûre comment ils avaient été traités par Euripide ou par ses devanciers. Malgré l'apport en ce domaine de l'archéologie, particulièrement de la connaissance des vases peints (cf. l'ouvrage de M. Séchan sur *La tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*), nos reconstitutions demeurent bien fragiles. Nous savons certes qu'Euripide a emprunté à de nombreux cycles légendaires et qu'il y a ainsi dans son œuvre un grand nombre de pièces troyennes, argiennes, thébaines, d'autres encore, sans compter, bien entendu, les drames inspirés des légendes attiques. Mais nous demeurons incapables de dire dans quelle mesure il a été ici original par rapport à Eschyle ou à Sophocle.

De même il nous est impossible de préciser par exemple si c'est Euripide ou si ce sont ses sources épiques qui prolongent jusqu'à la lutte des frères ennemis la vie de Jocaste, alors qu'Eschyle et Sophocle ne l'avaient pas fait vivre, non plus qu'Œdipe, jusqu'à la catastrophe finale. Nous savons que les poètes jouaient dans la transmission et l'évolution des légendes, que ne protégeait aucun interdit dogmatique, un rôle très actif. A l'intérieur de l'œuvre d'un même auteur il est aisé de relever les différences, par exemple entre les tragédies thébaines de Sophocle. Dans ces variations Euripide est au premier rang. Chez lui la différence va aisément jusqu'à la contradiction. Dans les *Troyennes* il traite de manière à peu près conforme à la tradition l'épisode de la chute de Troie, alors qu'il s'en écarte dans l'*Hécube*. Dans le premier drame, en effet, Polyxène est immolée aussitôt après la prise de la ville sur le tombeau d'Achille, tandis que le second se passe en Thrace, à la première escale de la flotte grecque, et qu'au sacrifice de Polyxène le poète a ajouté le meurtre du dernier enfant d'Hécube et de Priam, Polydore. Entre la fin des *Phéniciennes* où Antigone affirme son aversion pour un mariage avec le fils de Créon, et l'*Antigone* du même auteur où, nous le savons, la fille d'Œdipe était l'épouse d'Hémon, la contradiction est flagrante. Du premier *Hippolyte* au second les changements étaient notables. Il faut signaler aussi la contradiction entre certains arguments euripidéens et l'ensemble de la tradition. C'est le cas notamment d'*Electre*, où nous voyons la fille d'Agamemnon unie par Egisthe à un paysan, dans la maison duquel aura lieu le meurtre de Clytemnestre. C'est surtout le cas d'*Hélène* où, après Stésichore et sa célèbre *Palinodie*, le poète a supposé que la fille de Zeus, restée fidèle à son époux, n'était jamais allée à Troie, mais l'avait attendu pendant toute la guerre dans le palais de l'Egyptien Protée; l'onomastique de la côte d'Egypte et les légendes racontées sur place à Hérodote attestent d'ailleurs surabondamment les rapports avec l'Egypte de la légende d'Hélène et de Ménélas, et il ne faut pas oublier que ces rapports étaient déjà mentionnés au chant IV de l'*Odyssée*. Euripide, même ici, n'a donc pas tout inventé, mais il a choisi une forme très peu courante du mythe, et surtout, après Stésichore, au lieu de placer les épisodes égyptiens au retour de Troie, il a préféré, pour varier son sujet, admettre qu'Hélène avait été remplacée à Troie par un fantôme. Il intégrait ainsi l'une à l'autre les deux formes de la légende.

Le poète, quand il modifie ainsi les mythes, est-il mû simplement par une curiosité d'érudit ou par le souci de renouveler des légendes trop connues ? Il ne le semble pas. Les modifications apportées ont pour résultat constant d'accentuer certains effets, d'accroître la valeur dramatique ou pathétique de certaines situations. Ainsi nous voyons en présence, dans *Hélène*, aux côtés de l'héroïne, son mari et l'homme qui veut, le croyant au loin, la lui ravir; à cette situation très dramatique s'ajoute le sentiment aigu du danger que courent Hélène et Ménélas, et que le poète a rendu très vif dans la scène avec Théonoé. Pourquoi le poète a-t-il prolongé, dans les *Phéniciennes*, la vie de Jocaste et celle d'Œdipe, sinon pour montrer, au point culminant du drame, la vieille reine entre ses deux fils dont elle essaie en vain d'apaiser la haine fratricide et pour présenter à la fin le vieillard aveugle sortant du palais appuyé sur son bâton ? Pourquoi, dans *Héraclès*, Euripide a-t-il supposé que le héros trouve en rentrant chez lui sa femme et ses enfants sur le point d'être assassinés par un usurpateur, sinon pour les faire passer, par une double péripétie, de l'extrême malheur au sommet de la joie, puis de ce bonheur à la catastrophe, quand le héros, subitement rendu fou par Lyssa, égorge lui-même les malheureux ? L'effet dramatique et pathétique à la fois est puissant dans *Ion* quand nous voyons l'Athénienne Créuse voulant faire assassiner sans le connaître le fils qu'elle eut jadis d'Apollon et sur le point d'être arrachée par le jeune homme de l'autel où elle s'était réfugiée : à ce moment précis apparaît la Pythie portant dans une corbeille les tissus et les bijoux que Créuse y déposa jadis en exposant son fils. Nombreux sont d'ailleurs chez Euripide les scènes de reconnaissance et les épisodes variés qui donnent à ses intrigues une allure très romanesque; on trouve dans la *Poétique* d'Aristote des énumérations détaillées de ce genre de scènes. La recherche de l'effet dramatique aboutit souvent chez Euripide à une grande complexité de l'intrigue : il n'est que de comparer les *Phéniciennes* aux *Sept* pour s'en rendre compte, et une pièce comme l'*Ion* est à cet égard instructive.

La recherche du pathétique est souvent matérialisée par des procédés divers de présentation et de mise en scène. Ainsi l'*eccyclème* nous montre, à la fin d'*Héraclès*, les corps étendus de Mégara et de ses enfants, auprès d'Héraclès endormi dans sa folie, ou, à la fin des *Phéniciennes*, les cadavres d'Etéocle et de Polynice avec celui de Jocaste, auprès d'Antigone et du vieil Œdipe. Ainsi, à la fin des *Suppliantes*, le public pouvait voir Evadné se précipiter dans le bûcher de Capanée. On a souvent remarqué qu'Euripide a choisi, dans ses tableaux de désolation, de nous montrer des êtres faibles et désarmés comme les vieilles mères et les veuves des Sept chefs dans les *Suppliantes*, comme la femme et les enfants du héros dans *Héraclès*. Il a aussi, raillé en cela par Aristophane dans les *Thesmophories* et les *Grenouilles*, revêtu ses héros souffrants de vêtements de deuil, comme Jocaste dans les *Phéniciennes* ou Télèphe dans la pièce qui porte son nom. Le poète semble aussi soucieux de variété dans l'horreur, avoir fait effort pour diversifier les genres de mort de ses personnages, depuis celle du vieux Pélias au fond du chaudron de la magicienne dans les *Péliades* jusqu'à celle de Créon et de sa fille, dans *Médée*, consumés par le vêtement magique, en passant par celle d'Hippolyte traîné par ses chevaux et celle de Penthée déchiré par les Bacchantes. Les descriptions contenues dans les récits de ces diverses morts sont d'un réalisme extrême, de même que les descriptions des plaies d'Hippolyte ou de la maladie d'Oreste et les signes cliniques de la folie d'Héraclès; tout cela porte au paroxysme les deux ressorts dramatiques d'Aristote, la terreur et la pitié.

TRAGÉDIE, COMÉDIE, ACTUALITÉ ATHÉNIENNE

Les complications de l'intrigue et le réalisme n'ont pourtant pas toujours pour résultat d'exciter terreur et pitié. Nous avons relevé les caractères dramatiques de l'intrigue complexe d'*Ion*. Mais ce drame comporte des aspects bien différents. Il est piquant de suivre par la pensée Xouthos, mari de Créuse, dans le sanctuaire où le dieu lui ordonne d'adopter pour son fils celui qu'il verra le premier en sortant, puis de le voir rencontrer justement le jeune Ion, fils de Créuse et d'Apollon; la scène est amusante et, par moments, presque comique. Quand tout cela risque de tourner mal, quand il s'agit d'empoisonnement et de lapidation, le spectateur est bien tenté de n'en rien prendre au sérieux; il a raison, car on sait d'avance que tout finira bien. P. Decharme remarque à juste titre que dans cette pièce les spectateurs devaient admirer avant tout l'intrigue, « l'ingénieuse façon dont un dieu, de conduite légère s'y prenait pour arriver à ses fins et faire endosser à un mortel une paternité embarrassante. » Et il ajoute : « Le drame d'*Ion*, par le sujet comme par le ton, est de ces pièces qui tiennent à la fois de la tragédie et de la comédie, et où le tragique n'est pas bien saisissant. » La pièce d'*Hélène*, commencée en tragédie, s'achève de façon analogue, en comédie avec le stratagème adroit dont s'avisent Hélène et Ménélas pour duper le trop crédule Théoclymène en lui faisant fournir de son plein gré le vaisseau et les vivres pour leur retour en Grèce. Nous sommes là en plein comique de situation, et l'on a pu parler de parodie et de persifflage (cf. la notice de M. Grégoire dans l'édition des Belles-Lettres). D'une autre manière, certains aspects de la tragédie d'*Oreste* font songer à la comédie, avec le personnage spirituellement dessiné de l'esclave phrygien et les descriptions d'une Hélène transformée en princesse troyenne, se faisant adorer et servir au milieu du luxe comme une Orientale.

Une autre forme de réalisme embourgeoise le drame euripidéen, le réalisme psychologique. Les personnages, depuis Eschyle, sont bien descendus de leur piédestal héroïque. La légende de la naissance d'Héraclès est réduite dans l'*Héraclès*, aux proportions d'un événement familial dont le vieil Amphitryon parle sans gêne aucune, alors que dans l'*Alcmène* il condamnait probablement sa femme à périr sur un bûcher. La psychologie du vieux Phérès dans *Alceste* est celle du vieillard moyen qui, dans une famille ordinaire, au milieu des soucis quotidiens, affirmerait son amour de la vie et son désir de prolonger son existence; que le père d'Admète se meuve dans un drame où sont en jeu des existences héroïques et dont le poète a pris la matière dans un fonds mythique très ancien et lourd de signification ne change rien au caractère de ses discours. Les intérêts divins et humains cristallisés autour de l'aventure de Créuse n'empêchent pas Xouthos d'être le type même de l'Athénien moyen, jovial et bon enfant, que l'on côtoyait tous les jours sur l'agora. De même, quand Euripide peint des personnages de femmes — on sait qu'il a été le premier à leur donner tant d'importance — il a constamment sous les yeux les Athéniennes dont il lui a été donné d'observer la vie quotidienne et le caractère. Sans cesse, par la bouche de ses personnages, il fait un retour sur lui-même, appliquant aux problèmes et aux drames de la vie familiale les données de la fable et les réflexions qu'elle lui suggèrent. Que

l'on lise pour s'en convaincre le discours, d'inspiration si amère, qu'Hippolyte prononce sur les femmes aussitôt après avoir appris l'amour de Phèdre. Un des éléments de son réquisitoire est le désir des femmes de paraître belles à tout prix, leur amour de la toilette et du luxe. Dans les *Phéniciennes* on leur reproche leurs vains bavardages. Semblables notations pourraient se trouver aussi bien dans une œuvre comique. De même P. Decharme se demande à juste titre si, en peignant la fille de Créon se revêtant de la robe envoyée par Médée, le poète n'a pas peint plutôt « la femme athénienne à sa toilette un jour de fête ». Signalons par ailleurs que P. Masqueray, dans son livre *Euripide et ses idées* a longuement étudié tous ces reproches et présenté un véritable plaidoyer en faveur de la femme athénienne.

S'il a peint dans ses drames la vie quotidienne, Euripide y a aussi introduit l'examen de questions plus graves qui préoccupaient ses contemporains. Bien des problèmes d'actualité sont ainsi abordés au long de ses drames. Rappelons deux exemples célèbres empruntés à des pièces perdues : il nous reste un long fragment du premier *Autolycos* au cours duquel le poète, ou plutôt l'un de ses personnages (il doit s'agir d'une discussion contradictoire), prend à partie les athlètes et peint la suffisance insupportable de ces idoles du public, dont le mérite se limite à un déploiement de force brutale; nous savons aussi que dans *Méléagre*, à propos de la chasse du sanglier de Calydon à laquelle le héros voulait faire participer la jeune Atalante, s'engageait un important débat sur l'éducation des jeunes filles : fallait-il les faire participer, comme à Sparte, aux exercices sportifs de leurs frères ou, comme à Athènes, les garder dans le gynécée ? Dans les *Suppliantes*, pièce d'une grande actualité politique, le débat entre Thésée et le Héraut sur les mérites respectifs de la démocratie et de l'oligarchie nous apporte à coup sûr l'écho de mainte discussion contemporaine, dans une Athènes divisée entre démocrates et laconisants, dont le poète a pu être témoin, ou même acteur.

LA TECHNIQUE DRAMATIQUE

En ce qui concerne la forme du drame, comme pour son sujet, Euripide a souvent voulu innover. Avec lui la tragédie continue l'évolution, commencée depuis Eschyle et très accentuée par Sophocle, qui aboutit à une diminution progressive des chants au bénéfice des parties parlées.

1. Les chants lyriques

Cette évolution est étudiée avec précision dans l'ouvrage classique de P. Masqueray (*Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris, 1894) et la question a été reprise, non sans résultats d'importance, par W. Kranz, *Stasimon*, Berlin, 1933). Les plus anciennes pièces connues, les *Suppliantes* et les *Perses* d'Eschyle, utilisent déjà deux acteurs, mais l'ampleur des développements lyriques de ce poète n'a plus jamais été égalée par ses successeurs. Avec Sophocle, un équilibre harmonieux s'établit entre les parties lyriques et les parties iambiques; toutefois avec sa dernière tragédie, *Œdipe à Colone*, que l'on a dite parfois le plus euripidéen de ses drames, le poète modifie du tout au tout sa technique chorale. Cette technique devait connaître avec Euripide toutes sortes de variations : l'intelligence si vive, si mobile, si curieuse du poète-philosophe, si ouvert à toutes les idées de son siècle, l'incita dans ce domaine aussi à de continuelles innovations. « Sa nature impressionnable, écrit P. Masqueray, réfléchissait chacun des spectacles changeants auxquels il lui a été donné d'assister. Il n'adopta jamais une de ces règles fixes qui pût servir de base à ses jugements et lui faire discerner ce qui passe de ce qui reste. Aussi la mode elle-même eut-elle prise sur sa mobilité. »

Les *stasima* d'Euripide, comparés à ceux d'Eschyle, et de Sophocle, attestent un grand souci de variété, tant par le nombre des strophes que par la multiplicité des rythmes; mais dans la structure du groupe antistrophique et aussi dans les rapports de la forme avec l'idée, il ne sait pas égaler l'art très équilibré de Sophocle, non plus que la monumentale architecture des chœurs eschyléens; même, à la fin de sa vie, Euripide remplace à l'occasion les *stasima* par des κομμοί ou par des chants d'acteur. L'étude des κομμοί, dialogues lyriques du chœur et des acteurs, amène à des conclusions analogues : Euripide ne sut imiter ni les vastes édifices d'Eschyle ni « les temples gracieux » et « la discrète harmonie » de Sophocle. « A ces constructions toujours un peu étroites, il préféra la liberté du plein air, son horizon illimité et l'irrégulière multiplicité de ses détails. » (P. Masqueray).

Par contre les chants alternés des acteurs peuvent être considérés comme la création d'Euripide, qui les porta lui-même à la perfection avec les trois chants de reconnaissance de l'*Ion*, de l'*Iphigénie en Tauride* et de l'*Hélène*, dont il faut lire de près les analyses dans l'ouvrage de P. Masqueray. Celui-ci cependant note que le poète ne s'est pas maintenu sur ce sommet artistique et que les chants des *Phéniciennes* attestent une décadence. Quant aux monodies, ou solos d'acteurs, tout à fait isolés dans l'œuvre d'Eschyle et de Sophocle, elles sont fréquentes chez Euripide. A propos des monodies et des ducs, comme aussi des κομμοί, W. Kranz met fortement l'accent sur la différence entre les deux parties de la carrière d'Euripide et sur l'influence exercée sur lui par les représentants de la nouvelle musique, les poètes-musiciens du dithyrambe et par le succès d'Agathon qui transporta le premier leurs innovations sur la scène tragique; Agathon remporta sa première victoire en 417-6 et W. Kranz voit dès 415 la trace de son influence sur les tragédies d'Euripide; il faut noter aussi que Timothée, le plus audacieux des novateurs, fut l'ami d'Euripide. C'est l'époque du style fleuri, où la phrase perd toute structure organisée, les subordonnées envahissant tout en faisant disparaître les principales sous leurs ornements accumulés, où la description et l'image prennent le pas sur l'idée, où la musique devient imitative. Certaines innovations sont longuement raillées par Aristophane dans les *Grenouilles*. En même temps chaque strophe se détache de l'ensemble et le lien du chant choral avec l'action devient de plus en plus lâche. Tantôt le poète s'efforce d'imiter l'épopée, comme dans la *Teichoscopie* des *Phéniciennes*, tantôt il prend comme thème, dans un souci d'archaïsme fréquent dans la dernière partie de sa carrière, une histoire sacrée, comme celle de Déméter à la recherche de sa fille (*Hélène*). On sait par ailleurs que certains morceaux à effet étaient destinés, par un souci très peu classique, à mettre en valeur l'interprète, et que même, à l'occasion, Euripide introduisit dans une de ses pièces (les *Bacchantes*) un solo d'instrument sans lien réel avec la pièce.

2. Les parties parlées. Le prologue et l'ἀγών.

A mesure que l'importance, sinon la complexité, des chants choraux diminue, les parties parlées, qui occupent de plus en plus de place, prennent des caractères nouveaux. Il arrive que leur forme témoigne, par l'emploi du tétramètre trochaïque (*Ion*, les *Phéniciennes*) de la recherche archaïsante d'Euripide dans la dernière partie de sa carrière. Mais le contenu nous montre bien que le poète ne refuse rien des courants de pensée et d'expression qui sont le propre de son époque, celle des sophistes. Le discours accentue encore sa précision et l'enchaînement logique devient prépondérant : l'étude des prologues euripidéens va nous rendre ceci manifeste. En même temps se développent certaines scènes que l'on pourrait juger adventices : ainsi les scènes de débat dont Euripide, à la vérité, ne semble pas être l'inventeur, mais auxquelles il a accordé une place très importante.

L. Méridier a consacré au *Prologue dans la tragédie d'Euripide* une importante étude (Bordeaux, 1911). A la vérité il se limite volontairement à la partie la plus caractéristique, au monologue initial. En effet, contrairement à l'usage de Sophocle, dont les prologues sont composés de scènes dialoguées, mais rejoignant en cela l'Eschyle de l'*Orestie*, Euripide a commencé à peu près toutes ses pièces par un monologue; les scènes — il y en a presque toujours — qui séparent le monologue de la *parodos* ont certes une valeur dramatique ou pathétique, mais n'ajoutent à l'exposition aucun élément nouveau. Le monologue initial, lui, est réservé à l'exposition et marque un grand souci de précision et de clarté : témoin le soin pris par le poète de mettre en relief l'enchaînement des causes, à grand renfort de particules logiques. L'auteur ne se borne pas à y indiquer les faits présents; il remonte, loin dans le passé, aux causes de la situation indiquée. La forme du monologue marque aussi une évolution dans le sens d'une recherche toujours plus grande de la précision. Par exemple c'est dans les prologues des dernières pièces que nous trouvons la description minutieuse d'un décor (les *Bacchantes*), que le poète insiste de façon excessive sur des détails (*Hélène*, les *Phéniciennes*), que l'on trouve même des hors d'œuvre manifestes (les *Phéniciennes*). De même les exposés généalogiques, qui commencent à se montrer dans *Héraclès* et dans *Ion*, vont prendre dans les pièces suivantes de plus en plus d'importance, en remontant de plus en plus loin dans le passé. Toutefois la disposition générale reste la même tout au long de la carrière du poète, et son souci même de faire un exposé lucide et complet des causes explique qu'il ait de façon constante superposé ou préféré le monologue initial aux scènes dramatiques du drame sophocléen. Ce monologue a son existence propre et c'est en réalité la construction artificielle d'un logicien; elle pourrait fort bien être détachée de l'ensemble. Rien d'étonnant à ce que dans de nombreux cas il ait suscité le reproche de froideur.
 Il semble toutefois que le public athénien ait été sensible aux avantages de cette forme, sans

quoi le poète ne l'eût pas conservée; or nous voyons que ce prologue est devenu d'un usage courant dans la comédie nouvelle, et l'on a pu penser que la tirade de Déjanire au début des *Trachiniennes* était une imitation par Sophocle de la technique euripidéenne.

Les goûts d'Euripide étaient à coup sûr en conformité avec les tendances intellectuelles de son public. Les scènes d'ἀγών en sont une illustration frappante. On sait la faveur dont jouit, dès le milieu du v[e] siècle, dans les cercles sophistiques, la discussion éristique, et Thucydide met dans la bouche de Cléon une vive critique des Athéniens qui, à l'Assemblée, au lieu de s'intéresser au fond du problème, sont tout occupés à marquer les coups que se portent les hommes politiques au long de leurs joutes oratoires. Des formes littéraires sont nées de cette irrésistible tendance du public athénien, l'ἀντιλογία des historiens, l'ἀγὼν λόγων chez les auteurs dramatiques. Les ἀγῶνες comiques remontent très probablement aux plus lointaines origines de la comédie. Il n'en est pas de même de l'ἀγών tragique, superstructure savante qui vient enfler certains épisodes et parfois ralentir la marche du drame.

L'ἀγών n'existe pas chez Eschyle. Toutefois l'œuvre du vieux tragique témoigne d'un goût marqué pour la façon contradictoire de poser les problèmes et de les envisager. On pourrait dire que son œuvre est orientée vers l'ἀγών, tant par le choix de certains sujets qui comportent obligatoirement une scène de jugement que par la manière d'établir le pour et le contre en masses équilibrées et en développements symétriques. On peut discuter à perte de vue sur le point de savoir si l'inventeur de l'ἀγών dans sa forme désormais codifiée est Sophocle ou Euripide : il semble que les *Péliades*, jouées en 455, en contenaient un, et cela placerait le premier débat euripidéen avant tous ceux que nous connaissons de Sophocle; mais que savons-nous en ce domaine des pièces de celui-ci jouées depuis 468 ? La critique interne des œuvres connues de nos deux poètes peut amener à des résultats plus probants. Il est indiscutable que le tour d'esprit sophocléen devait fatalement conduire à cette forme d'antithèse dramatique, et ce n'est sûrement pas par hasard qu'*Ajax*, qui passe en général pour la plus ancienne pièce conservée de Sophocle, comporte un double ἀγών à propos de la sépulture du héros. D'autre part, si l'on examine de près la composition des tirades antagonistes, on constate qu'elle est, chez Sophocle, uniquement fonction de la situation et des personnages et qu'elle n'a rien de stéréotypé.

Chez Euripide nous faisons des remarques assez différentes. On a l'impression que la forme de l'ἀγών préexiste chez lui aux situations où elle se trouve employée. Reçue toute faite des mains de Sophocle ou définitivement fixée par Euripide lui-même, à ses débuts, elle est désormais figée et plaquée telle quelle aux endroits les plus divers du drame. Dans chaque pièce le poète, bon gré mal gré, introduit au moins un ἀγών : parfois il s'agit d'un véritable hors d'œuvre, comme la discussion célèbre introduite dans l'*Antiope* entre Amphion et Zéthos sur la supériorité de la vie active ou de la vie contemplative, ou celle du *Bellérophon* sur l'existence des dieux, ou encore celle des *Suppliantes* sur l'oligarchie et la démocratie. La composition de ces débats est, sauf des modifications de détail, bien fixée, et l'on sent toujours que les variations introduites ont pour point de départ une structure uniforme. Il en est ainsi, dans *Ion*, de la scène entre Xouthos et son fils prétendu, qui a pour base un débat sur la puissance et les richesses, mais où un seul des plaidoyers est normalement développé. Le poète affectionne tellement cette structure qu'il l'utilise pour bâtir, dans *Hélène*, une scène qui n'a rien d'un débat, celle où les deux époux, tour à tour supplient Théonoé de leur venir en aide. Ici deux facteurs au premier abord contradictoires interviennent : le désir d'Euripide de variété à tout prix interfère avec sa prédilection pour la forme de l'ἀγὼν λόγων. Si l'on examine la façon dont sont construites les tirades opposées, on remarque d'abord, comme pour le prologue, le souci du poète de bien marquer la suite des idées par des articulations nettes, quoique parfois monotones et artificielles, œuvre d'un rhéteur plus que d'un poète. Le schéma devenu plus tard classique pour les orateurs, celui où les idées s'ordonnent dans le cadre exorde-narration-preuve-péroraison, n'était pas le plus courant chez Sophocle, et semblait, quand on le rencontrait chez celui-ci, jaillir de la situation même. Au contraire, pour Euripide il préexiste et les variations apportées le prennent à peu près toujours pour point de départ. Quand par exception le poète choisit un schéma issu de la situation présente, comme cela se produit pour la tirade d'Etéocle dans les *Phéniciennes* (499 sqq.), le dessin manque de la fermeté sophocléenne; Euripide renonce le plus souvent à choisir entre divers arguments possibles et ajoute, avec des motifs artificiels, toute une ornementation exagérée sous laquelle disparaissent les lignes essentielles. Ce défaut, très sensible au cours de ce même ἀγών, dans la tirade de conciliation de Jocaste, est d'ailleurs marqué surtout dans les pièces les plus tardives du poète. Nous rejoignons ici, dans un domaine différent, les constatations que faisait, nous l'avons vu, P. Masqueray à propos du lyrisme.

(*A suivre*). Jacqueline DUCHEMIN.

BIBLIOGRAPHIE [1]

Marcel ARLAND : *Marivaux.* « *Les Essais* », XL, Gallimard, 270 p.

Est-ce pour la clarté que M. Arland a divisé son ouvrage en trois parties, l'une consacrée au romancier, l'autre au dramaturge, la troisième à l'essayiste ? La chronologie risquerait d'en être brouillée et, avec elle, notre vision de l'œuvre, de son développement progressif et de son ensemble, si M. Arland n'opérait pas lui-même le plus souvent les rapprochements qui s'imposent (par exemple entre les *Réflexions* du *Mercure* dont il est question p. 209 et les *Lettres de M. de M.* de 1719, p. 41 sqq.). M. Arland nous propose bien des raisons nouvelles d'admirer Marivaux. Il se plaint à juste titre que celui-ci soit surtout connu par cinq ou six pièces. Il n'entend certes pas renverser les valeurs, mais, à côté des pièces universellement goûtées, il nous en rappelle d'autres injustement oubliées et telle page qu'il en cite est en effet charmante. M. Arland nous permet ainsi d'apprécier à un plus juste prix la souplesse et la complexité du génie de Marivaux, pour qui il nourrit une admiration clairvoyante parfois exprimée et justifiée avec une extrême finesse (notamment pp. 180-185).

Guy ROBERT.

Denis DIDEROT : *Le neveu de Rameau*, édition critique avec notes et lexique par Jean Fabre, professeur de l'Université de Strasbourg. Droz et Giard, XCV, 369 p., 625 fr.

Cet ouvrage, une thèse complémentaire pour le Doctorat ès Lettres, est indispensable à qui veut mieux connaître Diderot et la période 1760-1780. Très riche en faits et en idées, l'introduction rappelle quelle obscurité entoure la genèse de l'œuvre sur laquelle Diderot lui-même s'est montré si discret; divers indices, soigneusement examinés, amènent M. Fabre à penser que *le Neveu* a dû faire l'objet d'une première rédaction partielle en avril 1761, puis a été repris, complété, refondu à diverses époques. Les idées — assez courtes — de Diderot sur la musique, la part de l'intention proprement satirique et — si puissamment transfigurée par Diderot — la personnalité du véritable Jean-François Rameau, « plus médiocre dans le mal que dans le reste », tels sont quelques-uns des problèmes d'ordre historique qui amènent M. Fabre à confronter bien des témoignages contemporains. Quel mouvement d'esprit cette œuvre révèle-t-elle en son auteur ? Pour M. Fabre le recours à l'actualité, l'intention satirique ne sauraient en expliquer les traits essentiels; les autres ouvrages de Diderot sont généralement subordonnés à un besoin de démonstration ou de polémique; mais *le Neveu* est né surtout du plaisir d'écrire,, de la joie de la création gratuite. L'attitude de Diderot se montre toujours complexe : sa sensibilité n'a pu se satisfaire d'un matérialisme, dont cependant il s'est fait l'interprète éloquent et parfois émouvant; de là tant de divergences parmi les commentateurs tentés de tirer sa pensée, les uns dans le sens du marxisme, les autres de l'humanisme. Mais l'œuvre dans laquelle Diderot s'est le plus profondément engagé, *le Neveu de Rameau*, ne préserve-t-elle le domaine de la contingence, voire de la liberté, puisque, avec tant de sympathie parfois, Diderot s'y attache au jeu des forces aberrantes et des caprices de la nature ? Il importe de se reporter à cette introduction de M. Fabre pour saisir les raisons qui l'amènent à voir dans cette œuvre l'expression la plus profonde du génie de Diderot. — Tout autant que ces pages qui présentent *le Neveu*, les notes sont riches en faits, en témoignages contemporains, en rapprochements, en vues suggestives. Copieux et précis, un lexique de la langue de l'époque précède une bibliographie méthodique et critique : deux compléments nécessaires pour l'étude de Diderot et des plus utiles pour celle de l'époque.

G. R.

Jean SENELIER : *Bibliographie générale des œuvres de J.-J. Rousseau.* Edition « Encyclopédie française », 13, rue du Four, Paris (s. d. : 1949). Edité avec le concours du C.N.R.S. (283 pages).

Il n'existait encore aucun inventaire méthodique de toutes les œuvres, manuscrites et imprimées, de Rousseau. Le présent ouvrage (qui n'est pas une bibliographie *sur* Rousseau) rendra donc de grands services, malgré ses imperfections.

Celles-ci sont malheureusement nombreuses, même compte tenu des immenses difficultés de l'entreprise (M. Sénelier a réuni près de 2 400 titres). Plusieurs éditions ou contrefaçons, françaises ou étrangères, ont échappé à l'auteur; il ne nous donne aucun détail sur des manuscrits comme ceux des *Rêveries;* trop peu sur les intéressantes éditions Cazin (ce franc-tireur, dans le domaine de l'édition semi-clandestine, fit beaucoup pour la diffusion de l'œuvre de Rousseau) ; il utilise avec trop peu de précaution des sources bibliographiques pas toujours sûres, laissant passer sans contrôle des informations fantaisistes ou hypothétiques.

L'ouvrage est divisé en sections correspondant aux différents genres illustrés par Rousseau, à ses œuvres principales, enfin aux éditions des œuvres complètes, aux recueils d'œuvres choisies, à la correspondance, aux nombreux apocryphes. Dans chaque section, les publications faites à l'étranger tiennent une place importante; cette constatation parle d'elle-même. Il n'en est que plus regrettable que les erreurs soient particulièrement nombreuses dans cette partie du livre : indications maladroitement transcrites du relevé d'un correspondant étranger; noms propres déformés; erreurs de dates; doubles emplois.

Cette bibliographie contient cependant de bons chapitres, et les aide-mémoire biographiques sur Rousseau qui ouvrent chaque section sont pratiques, et souvent excellents de concision. Mais l'ouvrage doit être complété et révisé à la lumière de plusieurs études récentes, et avec plus de rigueur dans la critique de la documentation. Il serait dommage que tant de travail eût été dépensé pour ne nous donner qu'un instrument peu sûr.

Jacques VOISINE.

(1) N.D.L.R. — Une erreur matérielle a mutilé le compte rendu donné par J. Voisine, dans notre numéro 4, de l'édition de *La Duchesse de Langeais* et *Un début dans la Vie*, établie par G. Mayer. Nous nous en excusons auprès de nos lecteurs et de notre collaborateur, en précisant que les lignes omises exprimaient des réserves sur l'apparat critique de cette édition.

Henri RODDIER, Professeur à la Faculté des Lettres de Lyon : *Jean-Jacques Rousseau en Angleterre au XVIIIe siècle. L'homme et l'œuvre.* Un vol. in-8°, Paris, Boivin, 1950.

Un tel livre force le respect, même si sa présentation un peu dense et sa richesse même risquent d'intimider les non-spécialistes. Il examine à la fois, sous un angle original, toute l'œuvre de Rousseau, et l'ensemble de la pensée anglaise — philosophique, politique, religieuse, littéraire — au XVIIIe siècle. On voit l'ampleur du sujet. La patiente pénétration de l'auteur, l'étendue de son information, la rigueur de sa méthode ne sont pas inégales à cette ambitieuse entreprise.

L'enquête porte sur toute la deuxième moitié du XVIIIe siècle, mais plonge ses racines dans la première en consacrant quelques pages préalables aux affinités anglaises de Rousseau et au panorama intellectuel de l'Angleterre de 1750. Huit gros chapitres étudient l'accueil fait successivement aux œuvres de Rousseau, dans l'ordre de leur apparition, et l'influence qu'elles exercent. C'est sur ce point surtout que les spécialistes pourront faire des réserves, contester certaines affirmations. Car comment, en ce siècle cosmopolite par excellence, attribuer à coup sûr à Rousseau l'origine de tel courant circulant de façon diffuse dans trois ou quatre grandes littératures ? M. Roddier, si peu complaisant pourtant envers lui-même, n'échappe pas toujours aux objections. De plus en plus, d'ailleurs, à mesure qu'avance le livre, le mot de *rousseauisme* apparaît à côté du nom de Rousseau. Il n'y a pas là matière à chicane : le rousseauisme (le mot et la chose) est un phénomène littéraire et psychologique à l'échelle européenne, reconnu et étudié comme tel depuis des années. Encore demeure-t-il délicat d'en délimiter les frontières. Je crains que beaucoup d'anglicistes ne contestent par exemple le « rousseauisme » que M. Roddier retrouve chez un Blake, si personnel comme tout mystique, ou chez un Burns si vigoureusement écossais. Y a-t-il eu chez eux influence ? le problème n'est pas posé, encore que ce soit le résoudre implicitement que de faire une place à ces auteurs. M. Roddier n'a pas toujours pu se résoudre à sacrifier; la pensée anglaise au XVIIIe siècle est un tout, mais y a-t-il place pour l'action de Rousseau dans chacun de ses aspects ?

Ces difficultés étaient inhérentes au sujet; il eût été plus facile, mais moins honnête et moins courageux, de les escamoter. Pour quelques pages discutables (mais jamais minces de substance), que de solidité et d'intelligente curiosité d'un bout à l'autre de l'ouvrage ! Citons au moins le chapitre consacré au séjour de Rousseau en Angleterre : l'objectivité et l'autorité des arguments semblent bien clore ici l'interminable controverse sur la querelle Rousseau-Hume. Mentionnons encore les pages très riches illustrant la prodigieuse fortune de la *Nouvelle Héloïse;* celles qui nous font connaître l'accueil si révélateur réservé aux *Confessions* et dans lesquelles est amorcée l'étude féconde de la « légende » de Jean-Jacques outre-Manche.

Ce livre ne s'adresse pas qu'aux anglicistes; il ne peut laisser indifférent quiconque s'intéresse à Rousseau. Le lecteur français, même sans connaissances particulières sur l'Angleterre du XVIIIe siècle, pourra y rafraîchir salutairement l'interprétation qu'il se fait de Rousseau, en découvrant tel aspect jusqu'alors mal éclairé, et soudain mis en relief par la confrontation avec une sensibilité ou un esprit non français. Rousseau et son œuvre n'ont pas occupé nos voisins, Anglais et Allemands surtout, moins que nous-mêmes; mais leur Rousseau n'est pas toujours le nôtre; et il n'est pas prouvé qu'en cela ils aient toujours tort. Angliciste ou non, le lecteur, qu'il suive ou non M. Roddier dans toutes ses conclusions, trouvera dans son livre une contribution de valeur à l'étude de la pensée et de la personnalité de Jean-Jacques.

J. V.

P.-G. CASTEX et P. SURER : *Manuel des études littéraires françaises, V : XIXe siècle.* Paris, Hachette, 1950; 312 p. in-8°.

Voici le dernier, et on serait tenté de dire « le meilleur » volume de cet excellent manuel; non que les fascicules antérieurs eussent moins de mérites : nous avons indiqué ici même ceux qui nous paraissaient les plus éminents (voir l'*Information Littéraire*, 1949, n° 3, p. 116); mais il s'agit cette fois d'une œuvre plus considérable par l'ampleur et l'originalité de son apport. Le manque de recul et l'insuffisance de l'information ont souvent nui à la présentation du XIXe siècle dans les manuels antérieurs. MM. Castex et Surer, à qui cette période est particulièrement familière, ont d'abord donné aux auteurs la juste place qu'ils occupent dans la perspective de 1950 : Baudelaire, à peine mentionné par Lanson, a droit à 13 pages, Nerval et Rimbaud à 8 pages chacun; fidèles à l'heureuse formule qui consiste à suivre la « carrière » ou la « destinée » de l'auteur, pour expliquer la genèse de son œuvre, MM. Castex et Surer ont utilisé les résultats les plus récents de l'érudition, sans jamais en faire montre; inutile de revenir sur les étonnantes qualités de la rédaction — netteté et sûreté dans le découpage et le classement des alinéas, clarté, vigueur et concision dans l'expression des idées — on louera seulement le choix heureux des citations empruntées aux écrivains, qui précisent et animent ce qui est dit de leurs goûts, de leurs intentions, de leur manière de sentir, de penser ou d'écrire. Ainsi la littérature du siècle passé se révèle à nous dans les grands hommes qui l'ont incarnée; nous les voyons vivre, lutter, créer, se transformer, se succéder; et nous suivons aisément le fil directeur, qui nous permet de comprendre le sens de l'évolution littéraire. Du coup les chapitres de « généralités » ont été réduits au strict nécessaire : nul ne s'en plaindra, surtout parmi les élèves qui n'en retiennent d'ordinaire que des bribes très vagues. Toutefois on aurait peut-être souhaité quelques indications sur l'influence des littératures étrangères dont il n'est fait mention nulle part et des rapprochements plus nombreux avec l'histoire de la civilisation (art, idées, sciences, philosophie) et l'histoire sociale et politique.

J. B.

Arnold de KERCHOVE : *Benjamin Constant ou le libertin sentimental.* Albin Michel, 363 p., 510 fr.

Le sous-titre précise l'intention de l'auteur qui n'entend pas retracer une histoire de l'activité et des idées politiques de B. Constant. Mais la personnalité d'un homme comme celui-ci se laisse encore moins aisément dissocier que tout autre; aussi M. de Kerchove est-il parfois amené à sortir du domaine un peu étroit qu'il s'est assigné; il affirme par exemple que l'« individualisme forcené » fait de Constant un partisan du libéralisme dans l'ordre; « c'est grâce à cela

peut-être qu'il put éviter cette dissociation de sa personnalité dont le menaçait l'anarchique faiblesse de son caractère ». Mais est-il bien sûr que cette versatilité souvent reprochée à Constant soit en réalité « souplesse d'adaptation » d'un homme « inébranlablement dévoué à un idéal de liberté » ? En raison même des qualités d'aisance et d'objectivité qu'offre par ailleurs l'étude de M. de Kerchove, on regrette qu'il se soit refusé à considérer ce point essentiel. On souhaiterait parfois plus de précisions (par exemple au sujet des relations entretenues par Constant avec Mme de Krudener) ; quelques témoignages de contemporains (Mme de Boigne, Pasquier, duc de Broglie entre autres) eussent pu compléter heureusement cette restitution partielle de la physionomie de Constant. Il ne faut pas d'autre part oublier que le texte du *Journal* tel qu'il a été publié aux éditions du Rocher (Monaco) reste encore fautif en bien des endroits dans la partie qui va de 1804 à 1807.

G. R.

BALZAC : *La femme auteur et autres fragments inédits.* Grasset, 271 p., 360 fr.

Ce recueil comprend le début de plusieurs romans inachevés : *la Femme auteur* (fin de 1847), *Un caractère de femme* (1847 ou 1848), *la Modiste* (bref fragment, 1830 ? l'action se situe en 1787), *la Frélore* (probablement 1839; met en scène une troupe de comédiens vers 1650), *Valentine et Valentin* (peut-être écrit en 1842, présente une première figure de Peyrade), *Une heure de ma vie* (curieux fragment, probablement antérieur à 1822, traduisant nettement l'influence de Sterne et de Pigault-Lebrun). Une introduction très nourrie de Maurice Bardèche souligne l'extrême intérêt offert par l'étude, d'ailleurs délicate, des fragments, de projets laissés par Balzac, voire des simples titres d'œuvres qu'il médita. On en compte au moins 150. Quelques-uns à peu près impossibles à dater, sont fort difficiles à classer. M. Bardèche range les autres en plusieurs groupes : les plus nombreux et les plus importants sont ceux que laissa Balzac jeune (comme *Sténie*, publié par A. Prioult, les deux *Falthurne*, etc.) ; un autre groupe comprend une suite de romans historiques, projetés de 1825 à 1830 environ; des récits militaires datant de l'époque où Balzac est l'hôte des Carraud, à Saint-Cyr puis à Angoulême. D'autres sont à rapprocher des *Etudes philosophiques* qui furent si longtemps pour Balzac un centre de préoccupation. On constate ainsi « la présence de tout un sillage de projets, de toute une *traînée* de sujets, chaque fois que Balzac conçoit pour une partie de son œuvre une sorte de destination ou de définition générale ». En outre l'étude de ces « débris » permet de mieux saisir comment les différents épisodes de la *Comédie humaine* s'engendraient l'un l'autre : par similitude, par opposition (à *Louis Lambert* par exemple devait s'opposer *le Crétin*) ; ou bien une partie se séparait d'un ensemble plus vaste (par exemple *Ursule Mirouët* des *Héritiers Boirouge*). Autre intérêt encore de ces fragments : ils complètent souvent l'image qui nous est offerte de la destinée des héros balzaciens, que le roman projeté ait dû nous éclairer sur le passé d'un personnage (*Mademoiselle du Vissard* sur Rifoël de *Madame de la Chanterie*) ou sur leur carrière ultérieure (*La Femme auteur*, par exemple, sur Gaudissart, devenu un capitaliste important).

G. R.

Gardner DAVIES : *Les « Tombeaux » de Mallarmé, essai d'exégèse raisonnée.* Paris, J. Corti, 1950, 232 p.

Mallarmé a écrit six poèmes commémoratifs, en souvenir de sa femme, de Gautier, Poe, Wagner, Baudelaire et Verlaine; G. Davies, jeune érudit australien déjà connu par plusieurs travaux importants sur le maître du symbolisme, à qui il consacre toute son activité, nous livre une explication méthodique et minutieuse de ces épitaphes, dont la difficulté est inégale; pour éclairer les expressions les plus obscures, préciser le sens des phrases, l'auteur recourt surtout à la comparaison avec d'autres passages de l'œuvre de Mallarmé, où les mêmes mots se trouvent employés dans un contexte plus facile; aucune difficulté n'est esquivée. Livre très utile pour quinconque s'intéresse à Mallarmé.

J. B.

Maurice BÉMOL : *Paul Valéry.* Société d'édition des Belles-Lettres, 454 p.

C'est l'ensemble de la personnalité — pensée, sensibilité et dons artistiques — de Valéry que M. Maurice Bémol a pris pour sujet de sa récente thèse de doctorat. Il n'appuie pas seulement ses conclusions sur les œuvres de Valéry, dont il dresse une utile bibliographie, mais aussi sur quelques témoignages directs portés devant lui, soit par le poète lui-même, soit par ceux qui l'ont approché le plus près. M. Bémol nous présente les trois étapes essentielles parcourues par Valéry : la période de formation qu'il arrête à 1896, celle du silence et de la méditation qui s'étend jusqu'à 1912 environ, celle enfin de la « rentrée dans le circuit ». La première partie étudie notamment les « maîtres et les modèles », parmi lesquels Edgar Poe se voit attribuer une place de premier plan. Du travail qui s'est opéré pendant la période de silence, un témoignage au moins partiel nous a été fourni par les différentes *Notes* publiées postérieurement (*Choses tues*, *Rhumbs*, *Mauvaises pensées*, etc.) : grâce à elles M. Bémol s'efforce de dégager la méthode, les buts, et certains résultats de cette méditation pathétique; il présente ainsi les diverses théories du « monde », du « corps », de « l'esprit », de la « connaissance », de la « personnalité », etc. auxquelles serait parvenu Valéry. Puis le retour de la tentation — ou plutôt de la grâce — poétique ouvre la troisième époque où la méditation de Valéry va porter son fruit le plus accompli. Là encore c'est surtout aux « théories » esthétiques et politique que s'attache M. Bémol, plus qu'au poète, qui ne le retient que pendant une vingtaine de pages. Notre attente n'en est-elle pas quelque peu déçue ? Libre, par ailleurs, à chacun d'entre nous de faire sienne ou non l'admiration éperdue que suscite en M. Bémol celui qui, parmi les penseurs, lui apparaît comme le « pater profundissimus in æternum ». Il est possible d'interpréter autrement que M. Bémol, soit telle œuvre (*Mon Faust*, par exemple p. 409), soit telle formule : en supposant que Valéry n'ait jamais sacrifié au paradoxe ou au jeu verbal, ne convient-il pas d'admettre que plusieurs de ces formules expriment moins une attitude spirituelle longtemps adoptée qu'un effort de recherche et une hypothèse bientôt rejetée ? Voici encore qui paraît menacer la solidité des conclusions de M. Bémol : les notes jetées par Valéry sur ses carnets pendant sa période de silence ont-elles été toutes publiées ? Trop discret sur ce point, M. Bémol semble nous avertir que non (p. 187). Il était en tout cas plus aisé et plus nécessaire encore de tenir compte

des retouches, des « refontes » même, qu'imposa le poète à ses premiers vers; ainsi se fussent précisées le sens et la nature de son évolution et cette « courbure » de son univers que M. Bémol s'efforce de caractériser. Nul grand esprit ne se révèle, ne se conquiert que dans et par le temps; tout critique doit donc faire siens les scrupules de l'historien. L'entreprise de M. Bémol était hardie; elle paraît par moments sortir du domaine propre aux thèses de doctorat. En dépit des réserves que suscite nécessairement un tel effort de synthèse (l'auteur paraît près d'admettre qu'il était peut-être prématuré), M. Bémol doit être loué de l'avoir si longtemps et, à bien des égards, si heureusement poursuivi. Nul ne pourra désormais se risquer à parler de Paul Valéry sans avoir médité sur cette thèse. Qui sait, après tout, si en précédant les prudentes et tardives démarches de l'histoire, on ne lui ouvre pas utilement les voies ?

G. R.

Jean-Louis Bédouin : *André Breton.* Edit. Pierre Seghers « Poètes d'aujourd'hui », 226 p.

La conviction et la sympathie qui animent les pages consacrées par M. J.-L. Bédouin à André Breton montrent que le mouvement surréaliste reste aujourd'hui encore actif et efficace. J.-L. Bédouin ne se propose pas exactement de retracer les principales étapes de la pensée de Breton. Il veut plutôt montrer que c'est à celui-ci que l'actuel Surréalisme doit ses caractères propres et sa capacité révolutionnaire. Ce dernier terme n'implique pas nécessairement adhésion à une idéologie politique. Il est chargé d'un sens beaucoup plus profond : le Surréalisme prétend posséder des méthodes et des fins propres : « l'analogie mystique » ne se révèle-t-elle pas elle-même différente de « l'analogie poétique » ? Ni l'ambition, ni la générosité, sensible sous le mépris ou la colère, ne font défaut aux Surréalistes. On peut certes ne pas leur accorder toute la part d'originalité qu'ils revendiquent. Mais ils auront sans aucun doute enrichi notre trésor poétique. Nous n'en voulons pour preuve que l'*Amour fou* de Breton, pages fières et émouvantes, partiellement reproduites dans l'ouvrage de J.-L. Bédouin. Il offre en effet de nombreux textes de Breton, dont plusieurs étaient restés inédits. A tels d'entre eux on est tenté d'opposer d'emblée un énergique refus. Mais avant de rejeter les dons que nous proposent les chercheurs d'inconnu, il convient de procéder à un long examen. L'anthologie présentée par M. Bédouin nous aide en cet effort. Elle est suivie d'une bibliographie des œuvres, préfaces et interviews de Breton. Illustrations très suggestives.

G. R.

P.-H. Simon : *L'homme en procès.* A la Baconnière, 154 p.

Dans un premier chapitre P.-H. Simon insiste sur l'évolution qui, depuis 1930, paraît s'accomplir dans la littérature française : dans un monde où, en tous domaines, la pensée semble se révéler inférieure à sa mission ordonnatrice, naissent des œuvres qu'inspirent surtout le sentiment de l'existence « concrète et singulière », et aussi un sens aigu du pathétique; littérature « de dérision et de colère », de lucidité et de courage également. Mais cet héroïsme peut-il rester sans direction ? Et dans quelle mesure convient-il d'accepter la formule que P.-H. Simon inscrit en tête de ce premier chapitre : « Relève des Humanistes » ?

La première étude, *André Malraux ou le défi à la mort,* tend à expliquer les démarches, toujours complexes, de la pensée de Malraux par l'obsession d' « un humain fondamental ». En J.-P. Sartre, *le Navigateur sans étoiles,* P.-H. Simon voit une sorte de contradiction entre la dignité que cet auteur confère à la liberté et sa négation de toute valeur transcendante capable de justifier les choix de cette liberté. Chez Albert Camus, *inventeur de la justice,* se décèle aisément le passage de la révolte contre l'absurde au pressentiment de valeurs supérieures. Le dernier témoignage invoqué par P.-H. Simon est celui de Saint-Exupéry, « humaniste intégral et rigoureux », capable de « porter la sagesse au niveau de l'héroïsme ». Le « procès » reste ainsi ouvert et cet humanisme, dont il a commencé par préciser heureusement quelques caractères essentiels, P.-H. Simon ne le voit ni condamné, ni même contraint à la retraite. Conduites avec sûreté, ces études se recommandent encore par la clarté élégante du développement et de la forme — qualités auxquelles l'auteur se plaît dans tous ses essais à rester fidèle.

G. R.

Marcel Girard, ancien élève de l'E.N.S., agrégé des Lettres : *Guide illustré de la Littérature française moderne* (1918-1949). Edit. Pierre Seghers, Paris, 259 p.

L'auteur ne s'est pas proposé d'écrire un précis et moins encore d'esquisser une histoire, mais de présenter un guide pratique. M. Girard s'est montré habile à réaliser son intention. Distinguant la première génération du siècle, puis celle de 1920, celle enfin de 1940, il considère en chacune d'elles poètes, romanciers, dramaturges, puis dégage rapidement les principales idées philosophiques et sociales qui marquent surtout ces époques. Forcément sommaires, les renseignements concernant chaque auteur n'en sont pas moins utiles et parfois suggestifs : ils sont complétés par de nombreuses bibliographies partielles. Par son judicieux effort de classement, M. Girard ouvre des voies commodes dans l'immensité de la production contemporaine. Appendice utile concernant les principales revues actuelles (pp. 218-231); un « aperçu » sur le cinéma français (pp. 232-243). Index des noms et nombreuses illustrations.

G. R.

Jean Simon, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille : *Le roman américain au XXe siècle.* Coll. « Connaissance des Lettres », Boivin et Cie, 200 p., 225 fr.

Connaissance des Lettres, tel est le nouveau titre que prend la collection dirigée par M. R. Jasinski et publiée chez Boivin : sans décevoir les spécialistes, elle avait également su mériter un public plus large que celui des étudiants de nos Facultés. On accueille en France, surtout depuis la Libération, les romans américains avec une grande faveur; s'accompagne-t-elle toujours de discernement ? M. J. Simon s'est proposé de nous aider à voir clair. Tout en présentant le panorama d'ensemble du roman américain depuis 1900, il met particulièrement en lumière les auteurs essentiels de Jack London, dans la génération 1900, à John Steinbeck, en passant naturellement par Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, Dos Passos, Hemingway, Faulkner, etc. A propos de chacun d'eux on trouve des indications biographiques, une analyse substantielle des principales œuvres, puis M. Simon

dégage les traits dominants de la pensée et de l'art. Et depuis 1940 ? Dans l'extraordinaire foisonnement des œuvres, M. Simon en aperçoit plusieurs qui sont riches de promesses et croit, en particulier, discerner un intéressant retour au roman poétique. Riche et clair, cet ouvrage est un instrument précieux d'information et de contrôle. Index des noms d'auteurs, et des titres français et traductions.

G. R.

*
* *

MEUNIER et PLAUD. — *Grammaire latine*. Paris, Ed. Magnard, 1950, in-8°, 353 p.

Dans la Préface de ce bon livre, Jean Bayet souligne avec force la fonction formatrice du latin dans l'enseignement secondaire et son importance pour la préparation à l'étude des langues européennes. Conscients de ce rôle, MM. Meunier et Plaud se sont attachés à définir avec précision les catégories grammaticales et les éléments du discours, à fournir aux jeunes latinistes un cadre logique solide (voir en particulier pp. 164 sqq.). La présentation typographique est claire et la rédaction vigoureuse; on louera les auteurs d'avoir rassemblé les quatre conjugaisons en un tableau commun pour les temps de l'*infectum* et d'avoir réduit à un paradigme unique la morphologie du *perfectum*; excellents aussi les tableaux récapitulatifs des emplois de *cum*, *si* et *ut*, — les listes de latinismes, de « ressemblances dangereuses » et d'homonymes (il y aurait grand profit à développer ces répertoires de latinismes — et de gallicismes —, que les élèves apprennent en général dans les petites classes à l'occasion d'exercices particuliers et qu'ils ont ensuite tendance à oublier); — un abrégé d'histoire romaine, tel que tout bachelier devrait le connaître par cœur; — maint conseil utile pour le thème, comme pour la version.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : malgré son sous-titre « Toutes classes », ce manuel ne peut être mis entre les mains d'un enfant qui n'a jamais fait de latin; il risquerait de se noyer dans les « Remarques » nombreuses et copieuses, dans les passages en petits caractères, sur lesquels l'enfant se précipite avec d'autant plus d'avidité qu'on le lui interdit, dans les aperçus historiques, tous développements qui, compte tenu de la sûreté et de la rigueur des règles formulées, font de l'ouvrage un guide très précieux non seulement pour les élèves des grandes classes, mais aussi pour les jeunes étudiants. Signalons que l'exposé de l'épineuse question de l'ablatif singulier et du génitif pluriel de la 3[e] déclinaison n'est pas exempt de confusion, en dépit des efforts déployés; et souhaitons qu'une édition allégée et abrégée, dans laquelle le découpage du texte s'adapte exactement au cadre de la page, soit bientôt mise à la disposition des enfants de 6[e] et de 5[e].

J. B.

A TRAVERS LES REVUES

REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE (avril-juin 1950).

Numéro spécial consacré à Balzac contenant :

A: — *Des textes inédits.*

Falthurne (*manuscrit de l'abbé Savonati* (fragments d'un roman inachevé, datant très probablement de 1820; présentés par Pierre-Georges Castex). — *Un fragment inédit de « l'Histoire de France pittoresque »*, d'*H. de Balzac*, « *La fille de la reine* » fragments rédigés vraisemblablement en plusieurs fois de 1826 à 1828 environ, d'un roman se situant en 1570 et présenté par Raymond Massant). — *Un inédit de Balzac « La femme auteur »* (début d'un roman rédigé vers la fin de 1847, présenté par Maurice Regard, qui en souligne l'importance. — *Deux lettres inédites de Balzac* (1831 et 1848) présentées par Charles Dédéyan.

B. *Etudes.*

L'inscription de la Peau de Chagrin et l'orientaliste Joseph de Hammer, par Marcel Bouteron (le baron de H., auteur, en 1835 seulement, du texte *arabe* de l'inscription de la *Peau de Chagrin*). — *Balzac et la création littéraire*, par Bernard Guyon (étude de textes dans lesquels Balzac présente les conditions et le mécanisme de la création littéraire; p. 189 « la création balzacienne » est soumise « à deux séries d'influences : les unes, d'ordre interne, les plus importantes, se résument en une *prise de conscience progressive par l'auteur de l'importance de son œuvre;* les autres sont d'ordre extérieur : exigences des directeurs de revues, de journaux, de maisons d'édition »; les deux séries d'influences peuvent d'ailleurs se combiner). — *Naissance d'un héros : Rastignac*, par Jean *Pommier* (étude des différentes physionomies de Rastignac dans la *C. H.:* elles sont disparates, parfois contradictoires; le système de réapparition des personnages offrait ses périls que Balzac n'a pas tous surmontés). — *Balzac et la « Vestignomonie »*, par Jeanne Reboul.

C. — *Notes et documents.*

Esquisse d'une étude sur Balzac et la Bretagne, par Raymond Lebègue. — « *Faire concurrence à l'état-civil* », par F.-A. Bridgers. — *La pathologie de Louis Lambert : Balzac aliéniste*, par H. Evans.

Revue de littérature comparée.

Gœthe et Voltaire, par Geneviève Bianquis (intérêt extrême et admiration toujours portés à Voltaire par Gœthe; c'est en partie au modèle offert par Voltaire que Gœthe doit d'avoir fini par accorder tellement d'importance à l'action sociale). — *Swinburne et Banville*, par Eileen Souffrin (parmi les Français qu'admirait vivement Swinburne se trouve Banville; les ressemblances qu'on discerne entre les deux œuvres traduisent parfois des influences de Banville sur Swinburne). — Parmi les *Notes et Documents : Sur deux sources chinoises de Victor Segalen*, par Gabriel Germain (deux sources de *Stèles* de Segalen qui, partant de ses modèles, organise bientôt son œuvre suivant ses propres exigences esthétiques).

Revue des sciences humaines (janvier-juin 1950).
Numéro spécial consacré à Balzac.

Anthologie de la vie provinciale d'après la Comédie humaine, par Marcel Bouteron (rappel des sites et des types provinciaux présentés par Bouteron). — *Les préfaces de Balzac*, par Jean Pommier (pénétrante analyse des renseignements donnés par les préfaces de Balzac sur sa technique romanesque, sur certaines raisons pour lesquelles l'exécution s'est souvent écartée des projets primitifs, sur sa « théorie de l'art dans ses rapports avec le réel »). — *A propos de Louis Lambert : Un illuminé lu par Balzac : Guillaume Oegger*, par Henri Evans. — *A propos des Contes drôlatiques : Réalités et fictions dans la Belle Imperiá*, par R. Massant. — *Les Anglais de Balzac* (article très nourri de Pierre Reboul). — Balzac et la pension Le Guay, par J.-E. Weelen. — *Une suite inédite des Chouans : Mademoiselle du Vissard* (présenté par Pierre-Georges Castex; texte inédit d'un début de roman écrit en 1847). — *Un fragment inédit des scènes de la vie de province, La Gloire des sots* (brefs fragments d'une œuvre projetée probablement en 1845-46, présentés par Raymond Massant).

Revue de l'histoire du théatre (année 1950).

Numéro riche et varié; illustrations très suggestives. Citons seulement : *Notes sur la vie financière des théâtres au XVIIe siècle* (prix des places, plus élevé que de nos jours, quelques chiffres de recettes, indications à propos des charges qui pesaient alors sur les comédiens). — Raymond Lebègue : *Corneille et le théâtre anglais* (Corneille a-t-il connu le théâtre anglais ? extrême difficulté à résoudre cette question). — *Pour une histoire de la farce* (à propos du recueil de farces françaises inédites du xve siècle publié en 1949 par G. Cohen, The Medieval Academy of America, Cambridge, Mass., par R. Lebègue. — *Notes et documents pour servir à l'histoire de Charles Dullin et du théâtre de l'Atelier* (1885-1948) : indications biographiques, rôles, répertoire, bibliographie.

Mercure de France (1er septembre 1950).

Guy de Maupassant : *Lettres inédites à E. de Goncourt*, présentées par Artine Artinian et Edouard Maynial : fragments d'une *Correspondance de Maupassant* à paraître prochainement; Maupassant qui avait rencontré Goncourt dans l'hiver 1874-75 ne manqua guère l'occasion d'abord d'exprimer à son égard dans des lettres et des articles une vive admiration; d'après les lettres publiées ici elle paraît s'être refroidie vers 1881; en 1888 Goncourt s'offensa d'une phrase concernant *l'écriture artiste* et figurant dans l'étude sur *le Roman* de Maupassant.

Les opinions de Nerval et l'illuminisme, par Jean Richer. Celui-ci, auteur d'un *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques* (1947) et des *Notes sur Aurélia* (*Cahiers du Sud*, n° 292, 1948), veut préciser ici « quelques points sur les variations des opinions politiques et sociales de Nerval, sur la fusion dans son esprit de tendances mystiques avec le messianisme révolutionnaire, sur la personne de ses informateurs ou initiateurs » : son attitude assez réservée à l'égard du saint-simonisme et du fouriérisme, assez indifférente en face des événements de 48-49; en fait, il ramène « tout problème, fut-il économique, politique ou littéraire, à des composantes cosmiques et mystiques. » — M. J. Richer publie un manuscrit inédit (col. Lovenjoul) de Nerval *Notes de doctrine sociale* et des extraits d'un *Almanach cabalistique pour 1850* à peu près introuvable : *le Diable* et *les Prophètes rouges* (Buchez, Lamennais, Mickievitz, Towianski, P. Leroux, Proudhon et Considérant; rapprochements curieux entre Towianski et Nerval).

Europe (Juillet-août 1950).

Numéro spécial consacré à Balzac : rassemble les réponses à une enquête menée auprès d'écrivains, d'artistes et d'organisme de diffusion; l'ensemble groupe des témoignages venus d'Allemagne (4), d'Argentine (1), de Belgique (1), des E.-U. (1), de Grande-Bretagne (1), de Grèce (1), de Hongrie (1), d'Italie (4), des Pays-Bas (1), de Pologne (2), du Portugal (6), de Suisse (4), de Tchéco-Slovaquie (1), d'U.R.S.S. (6).

Les Cahiers du Sud (n° 300).

Victor Hugo : *Vers inédits* (fragments brefs, souvent difficiles à dater, recueillis par M. H. Guillemin). — Péguy : *Sur Victor Hugo* (fragment écrit en 1914).

La Table ronde (juillet 1950).

Marcel Proust : *Les personnages de Balzac :* article inédit datant probablement de 1909; Proust qui admirait tant Balzac apporte cependant des réserves par exemple sur les digressions qu'il tient pour lourdes et naïves, le groupement et la réapparition quelquefois arbitraire des personnages, l'excès de détails qui va jusqu'à nuire à la *crédibilité*.

Hommes et Mondes.

Alexandre Arnoux : *Charles Dullin, le comédien possédé* (juillet et août 1950). — Pierre Descaves : *Balzac, lauréat Goncourt* (les Goncourt juges de Balzac) (août 1950).

Revue des Deux-Mondes (août 1950).

Jean Mistler : *Benjamin Constant et Mme Récamier* (les lettres que B. Constant amoureux adressait à Mme Récamier ont été publiées, mais parfois coupées ou altérées; 14, restées inédites, sont pour la première fois reproduites ici).

Guy Robert.

ACTUALITÉS

Au Congrès de l'Association internationale des Études françaises

Fondée en 1949, l'Association internationale des Etudes françaises se propose de grouper les spécialistes français et étrangers qui s'intéressent aux lettres, à la pensée, à l'histoire, à la civilisation de notre pays. Placée sous la présidence de M. F.-C. Green (Cambridge), elle compte parmi ses vice-présidents MM. Ch. Bruneau (Sorbonne), F. Carmody (Berkeley), A.-B. Duff (Jérusalem), R. Lebègue (Sorbonne), C. Pellegrini (Florence) et J. Pommier (Collège de France). Le secrétariat général est assuré par M. P. Josserand, conservateur à la Bibliothèque Nationale.

Un premier congrès a été tenu en septembre 1949 à Paris où se sont également réunis en un second congrès, les 4, 5 et 6 septembre dernier, près de cent membres de cette Association. M. Josserand entretint d'abord les congressistes des progrès, fort encourageants, déjà réalisés : l'Association envisage la publication d'un **Bulletin trimestriel d'information** présentant un répertoire des sociétés et périodiques spécialisés dans l'étude d'un auteur, d'une époque, ou d'un sujet qui touche à la civilisation française, une chronique des centres de travail, etc. Est également prévue la publication d'un **Vocabulaire de la critique et de l'histoire littéraires** ayant pour objet d'établir en ces domaines une nomenclature claire et précise : MM. Bray, Bruneau, Saulnier, Scherer et Wagner en ont commencé la préparation. Les concours financiers indispensables sont actuellement recherchés.

Le Congrès consacra ses séances du matin à l'audition d'un certain nombre de rapports, et celle de l'après-midi à leur discussion. Celle-ci apporta souvent des précisions et des points de vue nouveaux. Mais il nous faut ici nous borner à présenter des seuls rapports une analyse succincte, au risque de les schématiser à l'excès et d'en laisser méconnaître la richesse.

Le lundi matin, MM. Kohler (Berne) et Lebègue (Sorbonne) présentèrent leur communication sur le Baroque. Depuis plusieurs années, des historiens se sont, en différents pays, attachés à l'étude de ce phénomène. On a, parfois indiscrètement, souligne M. Kohler, cherché à retrouver dans le domaine littéraire, certains caractères proposés par Wœlfflin comme caractéristiques de l'art baroque. Peut-être eût-il mieux valu envisager le développement littéraire du Baroque sans se référer autant qu'on l'a fait parfois à l'histoire des autres arts; et l'introduction du mot dans le domaine de l'histoire littéraire n'y a pas toujours entraîné celle de connaissances nouvelles. Cependant elle a permis d'adopter des points de vue nouveaux. Conséquence des guerres civiles et de la crise de l'Humanisme, l'apparition du Baroque en France peut être située autour de 1575; son influence est très nette sur d'Aubigné par exemple, sensible sur Malherbe et sur Corneille. Vers 1630, elle décroît très sensiblement, sans disparaître tout à fait; on a cru — très probablement à tort — la retrouver chez Racine; mais elle subsiste chez La Fontaine (**Songe de Vaux**). Il est sans doute difficile de caractériser ce mouvement complexe; mais la littérature baroque apparaît surtout comme une manifestation spontanée des mouvements de l'âme que ne vient pas contrarier la discipline intellectuelle propre à l'esprit classique. Le baroque exprime volontiers des sentiments violents (l'horreur de la mort est un de ses thèmes caractéristiques), étranges, contradictoires, il se complaît dans l'inattendu, dans la démesure; il fait bon marché de l'unité de ton. Il contrarie ainsi certaines tendances qui vont caractériser l'esprit classique : aussi son développement est-il en France plus limité que dans les pays voisins.

Après s'être déclaré, sur la plupart des points d'accord avec M. Kohler, M. **Lebègue** souligne, lui aussi, combien il peut être imprudent de vouloir systématiquement retrouver dans un mouvement littéraire les caractères qui à la même époque se sont manifestés dans les Beaux-arts. D'aucuns estiment que le grand siècle du Baroque est le XVIe, d'autres le XVIIe; tantôt on reconnaît du baroque dans l'œuvre entière de Ronsard, tantôt seulement dans ses œuvres de jeunesse; n'a-t-on pas essayé de retrouver son influence dans la « tension » du style des **Pensées**? En fait, le Baroque, conséquence des guerres civiles, de l'exaspération des passions et du déclin de la culture, marque une libération, sinon tout à fait des règles, du moins de la tradition; en particulier, il n'accepte plus la distinction des genres, rigoureuse au temps de la Renaissance; la fin du XVIe siècle voit paraître bien des pièces mixtes, à la fois tragédies

et comédies. Le Baroque peut se caractériser surtout par l'**intensité**, il montre les passions à leur paroxysme : Corneille lui-même présente des personnages baroques (Alidor, Matamore et même le jeune Horace). La littérature baroque aime à peindre la folie, le désir sensuel exacerbé; elle se complaît dans les images macabres; dans **les Larmes de Saint-Pierre,** Malherbe dépeint les outrances du repentir. Le style baroque se caractérise par la multiplicité et la luxuriance des images (ex. entre autres : Sponde, début des **Tragiques,** le Pédant de Régnier), il recherche le bizarre, l'absurde, la laideur. M. Lebègue analyse avec beaucoup de précision les différents procédés chers au Baroque (antithèses, jeux de mots, pointes, trait final, etc.). On trouve certes aux époques antérieures de ces thèmes et de ces procédés. Mais, beaucoup plus fréquents pendant les années où fleurit le Baroque, ils en constituent bien les caractères distinctifs.

Le mardi matin, le Congrès entendit deux rapports concernant la Préciosité. M. **Adam** (Lille) voit dans la Préciosité (1) un mouvement précis qui s'est développé de 1654 à 1660 environ. Les vrais Précieux sont Mlle de Scudéry, Pellisson, Ménage, mais non Mme de Rambouillet, non plus que Cotin, qui sera un Précieux malgré lui. Ainsi entendue, la Préciosité n'est certes ni sans ascendance, ni sans postérité. Mais le Baroque ne s'est pas prolongé dans la Préciosité, puisque trente ans environ séparent les deux mouvements. Il faut distinguer également le marinisme et le gongorisme de la Préciosité : il y a beaucoup d'images dans la poésie de Marino et peu dans la poésie précieuse. Quant au Pétrarquisme, il implique une conception mystique de l'amour; mais tout reflet du divin est absent de la poésie précieuse. La Précieuse, qu'il faut, en dépit de ressemblances certaines, distinguer de la Coquette et de la Prude, répond à un type précis. Les Précieux sont avant tout des modernistes et des romanesques; ils affirment qu'il faut juger les œuvres moins d'après les règles que d'après l'évidence du goût; ils distinguent nettement mariage et amour, celui-ci étant pour eux essentiellement liberté; il doit au demeurant se dégager de toute sensualité et les Précieux attachent le plus grand prix à l'amitié tendre. Les Précieuses ont-elles jamais parlé comme Cathos et Madelon ? Non, un tel langage n'apparaît que dans le **Dictionnaire des Précieuses** de Somaize; mais celui-ci s'amuse aux dépens des Précieuses, comme le fait Molière, qui est un comique et non un historien.

M. **Bray** (Lausanne), dont on connaît le bel ouvrage sur la Préciosité (2), adopte un point de vue autre que celui de M. Adam. Comme celui-ci, il admet que de 1654 à 1660, la Préciosité se présente bien avec des caractères particuliers. Mais faut-il réserver ce terme de Préciosité à ce mouvement si strictement localisé ? Cotin s'est défendu d'être un poète précieux; cependant il écrit souvent de façon à se faire considérer comme tel. A côté des cercles authentiquement précieux, il faut envisager aussi la Préciosité comme un phénomène permanent de l'esprit humain; quelles que soient par exemple les différences réelles qui séparent Pétrarquisme et Préciosité, il existe entre eux des points communs; on peut parler d'une certaine Préciosité du XVIe siècle, au XVIIIe (Montesquieu), au XIXe (Goncourt).

Le mercredi matin fut consacré aux rapports de MM. Bruneau (Sorbonne), Cressot (Nancy) et Marouzeau (Institut). M. **Bruneau** veut voir donner au mot **stylistique** un sens précis : la stylistique serait une science descriptive qui traite essentiellement du choix fait entre plusieurs moyens d'expression pour désigner une réalité donnée. Son domaine se partage alors en régions assez distinctes : il peut exister une stylistique du « créateur », recueillant et étudiant par exemple les images de Hugo, quitte à éliminer celles qui ne lui appartiennent pas en propre. On peut opérer de même au sujet d'un mouvement comme le Symbolisme. On dégagerait ainsi avec précision les caractères profonds des auteurs ou des mouvements envisagés. On peut encore prendre pour objet de la stylistique ainsi conçue la langue des sports, des activités industrielles, commerciales, etc. Une autre stylistique se propose d'étudier les grandes tendances de l'esprit humain; M. Bruneau admet sa légitimité. Mais il insiste sur l'objectivité qui, en tout cas, doit caractériser la stylistique : elle doit apporter des documents précis à l'histoire et à la critique littéraire, mais non pas juger, elle n'a pas à proposer des « arts d'écrire »; elle doit rejeter toute méthode qui s'appuie surtout sur l'impression subjective et sur l'intuition.

M. **Cressot** étudie le phénomène de **l'implicitation,** défini comme l'emploi de toute formule qui, sans satisfaire les exigences ou habitudes lexicologiques, syntaxiques, etc., offre cependant un sens pour le destinataire. L'implicitation s'accompagne normalement d'un procédé de **compensation** qui, sous une forme ou sous une autre, sert à préparer ou à justifier l'obscurité résultant de l'implicitation. Celle-ci se manifeste, sous une forme élémentaire par l'emploi des seules initiales (U.R.S.S., O.N.U.), par intonation spéciale (Il fait une chaleur !), par ellipses, par emploi de pronoms personnels (**Ils** tendant à remplacer **on**), par des solécismes expressifs (Votre parapluie ? — Je suis venu sans). C'est en vertu du même phénomène d'implicitation que tel mot voit parfois son sens se rétrécir (**succès** depuis le XVIIe siècle — **le milieu**). M. Cressot, citant bien des exemples caractéristiques de l'implicitation et de la compensation, estime qu'en certains domaines la stylistique doit avoir pour souci d'expliquer et d'interpréter.

En une communication, elle aussi, très nourrie et très vivante, M. **Marouzeau** présente les grandes lignes d'une étude de ce qu'il appelle provisoirement l'**intonation**. Il désirerait d'ailleurs un terme plus large pour désigner l'objet de cette étude qui doit comprendre celle de l'accent, du ton, de la quantité, de la modulation, de l'accent consonantique, etc. Si l'on considère les accents de hauteur, d'intensité, leur place et leur nuance au début des mots, à la fin d'une énumération ou d'une phrase, sur une interjection, sur une incise, on voit combien l'intonation complète le sens ou y supplée. Aussi paraît-elle à M. Marouzeau devoir faire l'objet d'une science autonome dont les méthodes délicates restent encore à préciser.

G. R.

(1) Cf. A. ADAM : **Baroque et Préciosité.** (Revue des Sciences humaines, juillet-décempre 1949).
(2) Cf. R. BRAY : **La Préciosité et les Précieux, de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux,** 1948.

Le Congrès de la Fédération internationale des associations d'études classiques

Du 28 août au 2 septembre 1950 s'est tenu à Paris, dans les locaux de l'Institut d'art et d'archéologie, le premier Congrès de la jeune Fédération internationale des associations d'études classiques. Celle-ci est placée sous le patronage de l'U.N.E.S.C.O. Le Président en est un Danois, M. Carsten Hoëg, helléniste et latiniste de valeur, qui fut membre étranger de notre Ecole française d'Athènes. C'est à lui qu'il appartint de prononcer une allocution, dans la séance d'ouverture qui réunit, avec le Congrès des études classiques celui des sciences historiques. Il le fit très heureusement, en montrant la place que l'humanisme classique, sans refuser la leur aux autres civilisations, est en droit de revendiquer dans la vie internationale. Le Ministre, dans sa réponse, parut oublier quelque peu qu'il n'inaugurait pas seulement le Congrès des sciences historiques et ce ne fut pas sans surprendre certains congressistes étrangers.

M. J. Marouzeau avait la présidence du Comité d'organisation et, à côté de lui, M. A. Dain, directeur à l'Ecole des Hautes Etudes, se multiplia, avec un dévouement qui fut apprécié de tous; le succès du Congrès fut en grande partie dû à son zèle et à son affabilité. Ce fut en effet un succès : matériel, par la large participation de près de 500 congressistes venus de tous les coins du monde; moral et même spirituel, par l'importance des travaux, par la flamme qui les anima.

Les associations d'études classiques, qui étaient représentées qu'elles fussent internationales comme l'Association internationale des Etudes byzantines, nationales comme la Society of Hellenic studies, ou notre Association des études grecques, sont d'abord des sociétés savantes et les travaux d'érudition furent au premier rang de leurs préoccupations. C'était le lieu, ou jamais, de parler de l'organisation internationale du travail scientifique, des moyens dont il dispose, des tâches qu'il assume. Ainsi fut-il question de ce qui existe déjà comme l'**Année philologique,** et Mlle Ernst, qui en est, avec le fondateur M. Marouzeau, l'animatrice souriante, tint dans tous ces débats une place de choix. Le **Thesaurus linguæ latinæ,** dont l'élaboration se poursuit activement à Munich, est maintenant sous le patronage, non plus de certaines académies allemandes, mais sous celui, international, de l'U.N.E.S.C.O.; M. Leumann, qui est Suisse, en assume la direction. La principale question discutée fut celle de la publication des rapports annuels — essentiels pour les littératures anciennes — qui nous sont connus sous le nom familier de **Bursian.** Les Allemands ne semblent pas en état d'en reprendre seuls la poursuite : là aussi il faudra trouver une solution internationale.

Il ne peut être question ici de signaler tous les projets de répertoires, catalogues, index, lexiques, qui furent présentés par leurs auteurs et soumis à d'utiles et intéressantes discussions. Il nous est difficile aussi de faire un choix parmi les rapports et les communications qui meublèrent les séances. Sur « L'emprunt grec dans le monde romain », on entendit une fougueuse et très riche conférence d'un jeune maître italien, M. Mazzarino. Il s'agissait surtout des origines. Un autre italien, M. Terracini, traita, surtout du point de vue linguistique, la passionnante et difficile question des substrats méditerranéens; le grand linguistique, italien lui aussi, qu'est Giacomo Devoto, présidait cette conférence qu'il résuma dans un français parfait. J'ai pu aussi entendre le lumineux rapport de M. Chapouthier sur les mythes grecs dans l'art et la littérature : ce fut une mise au point admirable de netteté et de finesse. M. Courcelle, à la même heure, parlait de la forme de pensée et d'expression dans les provinces d'Occident sous l'Empire et je ne me console de n'avoir pu l'ouïr que parce que je sais que les actes du congrès, actuellement en préparation, me donneront l'occasion de le lire. Avec M. Chantraine, la linguistique grecque, avec M. Brown l'archéologie romaine eurent la parole. Et puis il y eut les communications, dont certaines, comme, sur l'archéologie, celles de MM. Ch. Picard, Andréas Alföldi et Charbonneau, furent magistrales. Nous ne manquerons pas de signaler à nos lecteurs, quand ils paraîtront, les actes qui donneront rapports in extenso et résumés des communications.

Mais la science des études classiques, que serait-elle sans l'humanisme, sans la participation de celui-ci à la vie spirituelle et intellectuelle des nations ? On avait choisi comme thème d'une séance plénière — elle mérita son nom — la place qu'on peut donner aux lettres anciennes, là même où grec et latin ne sont plus enseignés — ou pas encore. En fait, le thème fut largement débordé, malgré les efforts persuasifs et cordiaux de M. Jean Bayet, qui dirigeait le débat. Un Suisse, M. Béranger, un Français, notre ami Maurice Lacroix, se firent avec éloquence les défenseurs d'un humanisme qui se sent moins disposé que jamais à renoncer. Mais le moment le plus émouvant — le mot n'est pas de trop — fut l'intervention d'un Allemand, M. O. Regenbogen, dont on connaît les travaux sur Lucrèce et Théophraste notamment. A cette question, la jeunesse devant les études classiques, il répondit d'une manière à la fois vibrante et contenue. Quand il déclara que, lorsqu'il commentait le **Gorgias** et Calliclès à ses étudiants, un frisson les saisissait tous, on eut la plus belle réponse qu'on peut imaginer à ceux qui vont rêvant d'Europe et d'humanisme, sans se souvenir à quoi il faut rattacher ces espoirs. Se peut-il qu'on cherche le rapprochement hors l'unité des traditions qui nous lient ?

Oui, le Congrès de Paris a dignement inauguré la série des congrès internationaux d'études classiques. Le prochain aura lieu dans cinq ans, à Copenhague, de manière à coïncider approximativement avec la commémoration par les Danois de leur grand compatriote, le philologue Madvig.

Pierre BOYANCÉ.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

EXPLICATION DU POEME

LE BATEAU IVRE

(Troisième mouvement : strophes 18 à 25)

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;

Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d'azur;

Qui courais, taché de lunules électriques,
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
Quand les juillets faisaient crouler à coups de triques
Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs;

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,
Fileur éternel des immobilités bleues,
Je regrette l'Europe aux anciens parapets !

J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur .
— Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ? —

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer :
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
O que ma quille éclate ! O que j'aille à la mer !

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.

(Texte et ponctuation de l'***Edition de la Pléiade,*** établie par Rolland de Renéville.)

La lettre « du voyant » (lettre essentielle de Rimbaud à Paul Démeny) est du 15 mai 1871. ***Le Bateau Ivre*** a été écrit fin août 1871. Rimbaud avait 17 ans.

Malgré ce rapprochement de dates, il ne faut pas chercher dans ***Le Bateau Ivre*** l'application de la nouvelle formule poétique de Rimbaud. Si révolutionnaire qu'elle ait paru, cette pièce tient fortement au passé. Son originalité majeure n'est pas dans la forme, mais dans l'expérience qu'elle décrit et qu'elle préfigure.

Du passé, cette pièce garde la prosodie et la métrique. Aucune hardiesse dans le traitement de l'alexandrin. Elle garde la construction logique, voire oratoire. Il est facile d'en dégager le mouvement (***strophes 1-5 :*** la fuite et l'essor; ***str. 6-21 :*** les navigations fantastiques; ***str. 22-25 :*** la lassitude et l'échec). Enfin, comparer la vie à un voyage, l'homme à un esquif secoué par toutes les vagues, c'est un des poncifs les plus usés de la poésie universelle.

Littérairement, si le poème est neuf, c'est par la qualité musicale de ses rythmes; par l'entassement d'images coruscantes, surtout dans la partie centrale; et parce que Rimbaud, en s'identifiant à son symbole, le rajeunit.

Spirituellement, rien de plus personnel, de plus hardi que ***Le Bateau Ivre.*** C'est le poème de la libération, et de l'échec de la liberté. Rupture, révolution, anarchie; puis désespoir. L'océan frénétique et illimité happe le bateau; il le grise de spectacles extraordinaires, il l'affranchit de toutes les contraintes. Plus de codes, de lois, de morales, de justice, de règles d'aucune sorte. Mais cette ivresse continue épuise le bateau sans le combler. La lassitude le gagne, puis le regret, et l'angoisse, et la soif du néant.

On se propose d'expliquer ici le troisième et dernier mouvement. Après le tumulte et l'enthousiasme, c'est l'aveu de la lassitude; après l'aveu, le cri ou la plainte du désespoir. Les quatre premières strophes du passage sont très liées; elles forment un retour encore orgueilleux et déjà meurtri sur le passé. Au contraire, les quatre dernières s'isolent l'une de l'autre. Elles se succèdent pour répéter quatre fois la même plainte

désespérée, mais ce ne sont ni les mêmes harmoniques, ni le même ton. Tout se passe comme si Rimbaud avait juxtaposé, ou essayé, quatre conclusions.

I. — L'AVEU DE LA LASSITUDE [v. 1-16]

Il est nécessaire d'étudier d'abord dans ces quatre strophes tout ce qui leur est commun. Premièrement, parce qu'elles sont liées et demandent à être appréhendées autant que possible d'un seul regard. L'esprit prouve sa vigueur en dominant. Ensuite, parce que les détails ici ne servent pas à faire progresser un raisonnement, mais à faire croître une émotion. Rêves imprécis, à quoi bon travailler à leur ôter leur mystère troublant ? Ce serait trahir cette partie du texte que de s'acharner à rendre compte de tout.

1° Ce développement est nourri par une imagination exaltée, mais commandé par une **rhétorique** très pondérée. Il est taillé sur un patron très fréquent chez Hugo :

— une conjonction et un pronom d'appel et d'attente : ***Or moi*** (v. 1);

— une série d'incidentes au participe (v. 1, 2, 5, 15);

— une série de relatives (v. 3, 6, 9, 13) qui s'accumulent en se compliquant, et retardent l'apparition de la principale;

— une principale très simple (v. 16), sur laquelle viennent peser tous les vers précédents. Pareille disproportion est banale chez Hugo : un seul vers équilibre et soutient quatre strophes. Très apparente dans le rythme et les proportions, l'antithèse est plus grave encore entre les sentiments. Le bateau récapitule ses expériences, ses exploits fantastiques, ses exaltations en plein océan : or ce n'est pas là ce qu'il regrette, mais les eaux calmes et les digues d'un port. Traduisez : accepter l'ordre, la civilisation, les traditions, les méthodes de pensée usuelles, telle eût été la sagesse, qui peut-être eût mené au bonheur. ***Le Bateau Ivre*** prend ici conscience de son échec. L'effort de libération n'a pas abouti à la liberté.

Il importe donc d'insister d'abord sur le **vers 16.** Le sens en est clair; le symbole, transparent.

L'Europe, la vieille terre des lois et des codes, s'oppose à l'Amérique, au pays vierge, au continent de l'aventure, d'où le bateau semble avoir pris le départ (cf. strophe 1). ***Les anciens parapets*** suggèrent toutes les protections et les sauvegardes qui défendent du vertige : une vie sûre, réglée, conforme au bon sens et à la sagesse héritée. ***Je regrette :*** il convient de donner un sens inchoatif à ce présent : voici que je sens le regret monter en moi En effet, le poète ne raconte pas une expérience achevée, il la vit en l'imaginant. Il éprouve pour la première fois ce regret au moment même où il le formule; il ne l'avait pas prévu. Rien de prémédité, de concerté, ni dans le poème, ni dans la vie de Rimbaud.

L'aveu de sa lassitude, c'est le désaveu de sa révolte.

2° En quoi a consisté cette révolte ? Comment Rimbaud évoque-t-il ces voyages fantastiques dont il dit la lassitude ? Comment travaille **l'imagination** du poète ?

Rimbaud déchaîne son imagination, et se sert du style coruscant dans lequel est écrit le milieu du poème. Les mots sont entassés, sans signaux logiques, sans liens : déjà cette accumulation verbale étourdit. Tous les verbes sont verbes de mouvement, ou verbes d'émotion paroxyste (v. 6 : ***moi qui trouais le ciel;*** v. 9 : ***moi qui courais;*** v. 13 : ***moi qui tremblais***). Le bateau n'a ménagé ni ses forces, ni sa curiosité, ni son énergie. Ces verbes sont à **l'imparfait :** le récit rend ainsi aux souvenirs une certaine saveur de durée, mais il y a plus. On a l'impression que chaque scène, chaque expérience a eu lieu plusieurs fois. Ces imparfaits de durée sont aussi bien des imparfaits de répétition. En effet, aucune chronologie des voyages du bateau n'est possible. Dans cet océan frénétique, le temps et ses mesures étaient abolis : n'était-ce pas déjà un bond dans une sorte d'éternité (cf. v. 15) ?

Les images suggèrent des élans, des efforts, des prouesses, des transes inouïes. Au moins cinq expériences marines différentes sont évoquées : l'échouage au fond d'un golfe (v. 1); la projection en plein ciel par l'ouragan (v. 2; entre 1 et 2, bien apercevoir la violente antithèse); une course rectiligne et forcenée, comme perforante, vers les horizons empourprés du couchant (v. 5-8); une valse démente, l'été, dans une tempête nocturne (v. 9-12); l'appel des monstres, l'attraction giratoire des gouffres (v. 13-14). Tantôt le bateau jaillit dans l'atmosphère raréfiée du ciel (v. 2); tantôt il plonge au plus épais et au plus sinistre de l'abîme (v. 14). Autant de manières de suggérer tour à tour l'exploration du monde de la matière et de ce qui est au delà du monde.

Mais nul système ne dirige cette exploration. Elle n'a pas de sens, car elle ne va nulle part. Est-elle même le fruit de la volonté du poète ? Il a voulu se libérer; il se dit ***libre*** (v. 5). Mais une fois happé par les flots, peut-il se dispenser de leur obéir ? Sa liberté consiste seulement dans une adhésion passionnée à son nouveau destin. Il consent, il participe de toutes les forces de son être à ce sabbat de flots, de violences et de couleurs; il épouse les rythmes de l'Océan. Il vit à la fois au sommet de sa puissance et de la peur.

Les adjectifs et les participes qui qualifient le bateau font bien comprendre la transformation de sa nature. Il est ***ivre (ivre d'eau,*** c'est-à-dire imprégné par les forces du monde auxquelles il s'est confié); libre, mais d'une liberté démente : ***planche folle.*** Cette liberté se révèle comme la plus terrible des servitudes : d'où la lassitude et le désespoir.

3° **Etude rapide du détail.** — Les deux plus beaux vers sont le vers 2 et le vers 15.

2. ***Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau.*** Non pas, comme l'entend Maynial (**Anthologie des Poètes du XIXe siècle,** page 384, note 13) « l'espace infini de la mer comparable à l'air qu'il réfléchit », mais au sens propre : les hauteurs du ciel. Soulevé par le vent, le bateau fait pour un court instant un bond extraordinaire, opposé sans transition ni logique à l'inertie dans laquelle l'avaient emprisonné les lianes.

Sans oiseau. Ne pas s'inquiéter ici d'une explication fondée sur les vraisemblances (du genre de celle-ci : la violence de l'ouragan a mis en fuite tous les oiseaux); mais écouter et suivre les suggestions

de la poésie. L'absence d'oiseau est le signe d'un air raréfié, des frontières du monde. On comparera avec le verset suivant : ***Illuminations, Enfance,*** V : « ***Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant !*** » Cf. ici-même vers 20.

15. ***Fileur éternel des immobilités bleues.*** Le poème fait se succéder, ou juxtapose, les images les plus différentes de la mer. Voici, après les convulsions de la tempête, l'infini et la paix. La puissance du vers est due : à l'emploi au pluriel d'un mot abstrait très long; à l'invasion finale de la couleur bleue, où se mêlent le ciel et les eaux; surtout à l'anomalie de la coupe 5-7. Sur les alexandrins qui ont une césure unique à la suite du cinquième pied, Gide a une note très intéressante dans sa récente ***Anthologie de la poésie française*** (Préface, page xxxiv, note 1).

Le mot ***fileur*** contribue au prestige par sa riche ambiguïté. Le sillage tracé par le bateau est comme un fil qu'il produirait, tressant les flots dans sa marche. A quoi s'ajoutent, si l'on pense aux acceptions techniques du mot filer dans la marine : une idée de glissement (cf. ***filer*** un câble) ; une idée de vitesse (***filer*** tant de nœuds). Enfin, une idée de poursuite et de fuite, si l'on doit accueillir aussi le sens familier et expressif du terme. ***Eternel,*** on l'a vu, donne corps à l'impression créée par les imparfaits. Le bateau échappe à tout contrôle, et d'abord à celui du temps. Plus de relations ni de repères : une ivresse sans fin. Il est intéressant de rapprocher de ce vers la définition que Rimbaud donnera de l'éternité dans les ***Illuminations :***

> « ***Elle est retrouvée.***
> ***Quoi ? — L'Eternité.***
> ***C'est la mer allée***
> ***Avec le soleil.*** »

(***L'Eternité;*** mai 1872).

Il peut être utile, pour bien montrer qu'on ne fuit pas systématiquement l'exégèse littérale, de joindre encore quelques notes explicatives :

V. 3. ***Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses...*** Le Monitor est un petit vaisseau cuirassé construit aux Etats-Unis : nouveauté à la mode, le dernier-né de la marine de guerre aux alentours de 1867. M. de Bouillane de Lacoste a retrouvé dans un numéro du ***Magasin pittoresque,*** journal d'enfants cher au jeune Rimbaud, une gravure qui représentait un Monitor (cf. ***Mercure de France,*** 15 août 1935, p. 5-23 : ***Recherches sur les sources du Bateau Ivre et de quelques autres poèmes de Rimbaud***). De là à faire du ***Magasin pittoresque*** une des sources du ***Bateau Ivre,*** il n'y a qu'un pas...

Disons-le une fois pour toutes. Il est évident qu'un poème comme celui-ci, écrit dans une sorte de transe, par un adolescent de dix-sept ans, est le fruit de tout ce qui a ensemencé son cerveau, de tout ce qui lui est tombé sous les yeux. Mais les semences ont germé. C'est ce travail de germination, cette croissance fulgurante qu'il importerait de connaître : or, c'est le mystère même du génie de Rimbaud. Sur cette question des sources du ***Bateau Ivre,*** on lira un article d'Etiemble, documenté et ironique à souhait, dans la ***Revue d'Histoire littéraire*** (juillet-septembre 1947).

Les ***Hanses*** sont les associations commerciales des villes allemandes, au Moyen âge. A côté des Monitors, le mot jure : heurt volontaire des civilisations et des époques, sarabande des temps. Pour mieux faire sentir le caractère abrupt, jaillissant, claquant, cinglant du style de Rimbaud, on comparera avec ces vers 3 et 4 les vers suivants d'un poète du ***Parnasse Contemporain,*** Léon Dierx, signalés par Etiemble : ils disent la même chose, et Rimbaud les a certainement connus. Mais écoutez Dierx :

> ***Il flotte, épave inerte,***
> ***Dédaigné des croiseurs aux bonnettes tendues.***

(***Le Vieux Solitaire.*** Parnasse contemporain, 1870, p. 283-284; cf. Etiemble, ***loc. cit.,*** p. 250.)

« Il éclate », écrivait Rivière du style de Rimbaud « à chaque instant avec une fureur où toute sa réserve se dissipe d'un coup, si bien qu'il lui faut repartir à nouveaux frais dès la strophe suivante... »

V. 6-8. On compare souvent l'horizon empourpré à une toile peinte. Ici, c'est un mur. Le bateau pénètre brutalement dans cette « ***confiture*** » de couleurs; comme un obus, il fait une brèche dans ce mur. Je ne sais pourquoi, contre toute vraisemblance, Maynial entend mur de la coque du bateau et voit sur le bateau même ***lichens*** et ***morves*** (cf. loc. cit., p. 385, notes 3 et 4). Le danger de ces interprétations, c'est qu'elles passent automatiquement dans les classiques Larousse, puis dans la bouche des élèves et sur les lèvres des professeurs. Il y a déjà ainsi une certaine tradition scolaire d'exégèse paralysante.

On peut interpréter les vers 7 et 8 comme une satire : c'est un jet d'ironie imprévue à l'adresse des coloristes, des enlumineurs de couchers de soleil romantiques. ***Trouer un mur*** révèle plus d'exaspération que crever une toile, qui eût été banal. Les ***lichens*** sont bien à leur place sur un mur; les morves, presque aussi bien. ***Morve*** hurle à côté d'***azur :*** c'est le style grinçant, agressif, des parodies. Pour l'intention majeure, on rapprochera la ***confiture*** ici présente d'un verset des ***Illuminations*** (***Enfance,*** V) : « ***Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant*** ».

V. 9-12. J'interprète toute la strophe comme une évocation d'un orage de nuit, l'été. Le bateau fait eau : les poches d'eau peuvent servir de miroirs. Les astres s'y reflètent en ***lunules.*** Pourquoi ***électriques ?*** Peut-être parce que les miroirs d'eau dansent et font danser les reflets : ***électriques*** signifierait : agitées de perpétuelles secousses. Je préférerais penser aux éclairs, et à leurs reflets. Mais alors, ***lunules*** surprend. Pourquoi pas, une fois de plus, les phosphorescences des mers du Sud ? L'impression de mystère, de ténèbres sinistrement piquées de lueurs saccadées, vaut mieux que toute précision. Ce serait trahir le poème que de lui ravir sa fantasmagorie.

Pareillement, il est vain de se demander si les ***hippocampes noirs*** sont ici les petits poissons à forme de cheval que chacun connaît, ou les monstres marins de la mythologie. Rimbaud n'avait cure de cela. Le mot ***hippocampe*** lui a plu par sa longueur, son allure barbare, sa force suggestive; et il a déchaîné autour de son bateau une cavalcade redoutable de coureurs de ténèbres, d'hôtes des flots obscurs.

Les vers 11 et 12 évoquent les éclairs et les cataractes de pluie, sur la mer creusée de vagues et torride. Les ***coups de triques*** peuvent signifier les

coups de tonnerre; l'association va de soi, et c'est à peine un transfert de sensations. ***Aux ardents entonnoirs*** est le complément de ***faisaient crouler :*** c'est le terme d'un mouvement (***aux*** = dans les). ***Les cieux ultramarins :*** Maynial (p. 385, note 8) comprend : de couleur outremer « dont le bleu cru, profond, dépasse celui de la mer ». Les visions de Rimbaud sont loin d'être cohérentes; mais la strophe trois tout entière n'est-elle pas la strophe d'un même regard, d'une même scène ? Dès lors, l'outremer est déplacé dans ces ténèbres bouillantes et convulsives. il serait plus simple d'entendre littéralement : les cieux qui surplombent la mer, qui sont par dessus et par delà les flots.

V. 14. ***Le rut des Béhémots.*** Le nom vient du livre de ***Job*** (XL, 15 s.q.q.). Il signifie en hébreu « la grande Brute ». Jahvé décrit sous ce nom, pour étonner Job, l'hippopotame; quelques versets plus loin (25 s.q.q.), il décrit le crocodile sous le nom de Léviathan. Rimbaud, bien sûr, n'en savait rien, et se moquait du contexte et de ***Job.*** Béhémot, à cause de ses sonorités et de son prestige, est devenu le monstre par excellence. Rimbaud peuple sa mer d'un troupeau de monstres maléfiques et imprécis. Leurs râles d'amour, perçus à travers d'immenses distances, l'attirent et l'épouvantent; ils le convient à assister, au fond des mers, à l'origine même de la vie, aux orgies sensuelles de la matière.

Vers 14, ne pas lire : ***et des Maelstroms,*** comme si le mot ***rut*** avait deux compléments, mais : et **les** Maelstroms. Le Maelstrom n'est pas un être vivant; son cri n'a pas la même signification que celui de Béhémot. Plutôt que l'abîme de l'amour, ce serait celui de la matière même, ou de la mort. Rimbaud se souvient évidemment de Poe, traduit par Baudelaire (cf. ***Une descente dans le Maelstrom,*** in ***Histoires extraordinares,*** trad. Baudelaire, 1856).

II. — LES QUATRE STROPHES DU DÉSESPOIR [v. 17-22]

Le regret qui se fait jour dans l'âme du poète va-t-il lui dicter une résolution ? Amorce-t-il repentir, résipiscence, salut ? Il faut répondre : Non. Après tant de tumultes, tant de déchaînements, d'illuminations, de vertiges et de liberté, le poète ne peut plus redevenir celui qu'il a cessé d'être. Mais l'avenir aussi lui est bouché. La conclusion du ***Bateau Ivre*** est un acte de désespoir.

Toutefois, les quatre strophes finales ne sont pas prises, comme les précédentes, dans l'unité d'un seul mouvement. Elles s'isolent. Chacune se suffit à elle-même. A la rigueur, chacune d'elle pourrait clore le poème. Il y a donc, ou peu s'en faut, quatre conclusions juxtaposées. Si la note fondamentale est toujours le désespoir, les harmoniques diffèrent. Ces quatre strophes sont fort dissemblables de style, de son, de charge poétique, de ton. Elles peignent sans pose ni feinte une âme aux abois. Elles sont aussi simples et fortes que le corps du poème était tourmenté et prodigue.

Loin de les considérer sous l'unité d'un seul regard, il faut donc les étudier avec soin, l'une après l'autre. C'est la nature du texte qui commande la méthode.

1° **L'incertitude** (strophe 5; vers 17-20).
Ici éclate le dernier cri d'orgueil du fantastique explorateur. Il fait état de ses ultimes découvertes, du point extrême de son exploration. Mais à vrai dire il n'a fait que frôler les secrets qui lui eussent permis de changer les conditions de la vie et de voir l'autre côté du monde; il ne les a pas saisis. Existent-ils seulement ? Le point d'interrogation qui clôt le vers 20 amorce un doute et prélude à la démission du chercheur. Ce n'est pas encore, ici, le désespoir absolu. Le doute de Rimbaud laisse peut-être leur chance aux chercheurs de l'avenir.

V. 17. ***J'ai vu...*** Le parfait a ici son sens précis : c'est un bilan. Le spectacle a disparu, l'image reste (cf. l'attaque des strophes 8 et 9).

Dans le ***Voyage*** de Baudelaire, le poète sédentaire interroge les « étonnants voyageurs » : « ***Dites, qu'avez-vous vu ?*** » — « ***Nous avons vu...*** » Une parenté générale entre ***le Voyage*** et le ***Bateau Ivre*** est assez marquée pour autoriser l'hypothèse que Rimbaud a voulu consciemment faire écho à la question de Baudelaire et apporter une autre réponse que les ***Fleurs du mal.***

— ***Des archipels sidéraux :*** ces archipels d'étoiles sont des constellations inconnues. — ***Et des îles...*** etc. Ces îles sont des domaines magiques, cernés de toutes parts par les houles de la nuit. L'accès en est cependant possible; mais Rimbaud n'a pas eu la chance, ou la force, d'y aborder. — ***Les cieux délirants :*** ces îles magiques sont coiffées d'un ciel où des phénomènes imprécis, indescriptibles, mais miraculeux se jouent et servent d'appât, de signes. Sont-ce des chatoiements, des aurores boréales, des orgies de couleurs ? Qui le saura, puisque ce ciel est « surréel » ? Peut-être y a-t-il lieu d'entendre ***délirant*** dans un sens actif : qui font délirer, qui répandent une influence enivrante, qui grisent et exaltent. — ***Le Vogueur,*** c'est le plus beau nom dont le poète se pare : il dit son esprit aventureux, sa curiosité docile et toujours rebondissante, ses ambitions démesurées. (Cf. « ***Voleur de feu.*** ») On aura noté, en 17-18, la beauté du contre-rejet.

V. 19-20. Ces deux vers sont admirables. Presque uniquement composé de monosyllabes, le premier d'abord se creuse et s'obscurcit. Le pluriel ***nuits,*** le démonstratif ***ces*** enseignent que Rimbaud rejoint dans sa mémoire le souvenir de nuits réelles. ***Sans fonds*** (sic) ouvre l'abîme de l'infini. Mais nul vertige cette fois : au contraire, un calme merveilleux, une douceur qui dure, l'évocation d'un mystère fait d'immobilité et de silence. Le second, double vocatif, double invocation, aussi nettement coupé que le premier était fondu, est comme une explosion. ***Million d'oiseaux d'or :*** fourmillement, légèreté, éclat, telles sont les suggestions premières. ***O future Vigueur*** intériorise ces suggestions. Les oiseaux sacrés ne surgiront pas du fond des nuits impénétrables : c'est peut-être dans le cœur de l'homme de l'avenir que se produira un jour cet envol myriadaire, cet afflux de pouvoirs et d'énergies, cet éveil d'une puissance ineffable.

Quelle est l'origine de cette image belle et forte ? Qui peut le dire ? Qui peut refaire en sens inverse les démarches foudroyantes du génie de Rimbaud ? Je me risquerai cependant à une hypothèse, destinée surtout à cerner le mystère. D'abord, si l'on compare Rimbaud à Rimbaud, on pourra rappeler le ***vin de vigueur*** de ***Ma Bohême*** et ici même le « ***peuple de colombes*** » de la strophe 8. Mais n'y aurait-il

pas, plus profondément, dans l'image d'un brusque réveil succédant à un sommeil ou à un exil enchanté, un lointain souvenir de contes de fées ? Il est difficile en tout cas de ne pas penser à la conclusion d'un poème des ***Châtiments*** très important, ***Force des Choses*** (***Chât.*** VI, 13) :

> ***... Une vague lueur dans son œil éclatant,***
> ***Le voyant, le savant, le philosophe, entend***
> ***Dans l'avenir, déjà vivant sous ses prunelles,***
> ***La palpitation de ces millions d'ailes;***

De ces divers noyaux électriques a pu jaillir l'éclair dans l'esprit de Rimbaud.

Quel est le sens de cette image, et donc de la strophe ! Le bateau ivre, comme le poète de « la lettre du voyant », était à la poursuite de l'Inconnu. Le sens même de l'effort et de l'œuvre, on le sait, demeure équivoque, car il n'est pas possible de dire si cet Inconnu, Rimbaud croit qu'il existe réellement, hors de lui, au delà des limites de l'univers, et que ces brèches pourraient nous y donner passage ou nous permettre de l'apercevoir, d'entrer, même de manière précaire, en communication avec lui (ainsi l'entendent les mystiques, derrière Claudel); ou bien s'il réside seulement dans l'inconscient de chaque poète, de chaque être humain, s'il faut pour l'atteindre sonder, cultiver, détraquer cet inconscient, si donc l'Inconnu est en nous, et n'est que nous (ainsi l'ont entendu et l'entendent les surréalistes). En ces vers 19-20, le poète est parvenu aux limites du monde et se penche sur un gouffre insondable. Il interroge, sans se crisper. Lui ne peut pas répondre. Il semble prêt à admettre que d'autres vogueurs, d'autres poètes plus heureux iront un jour plus loin que lui, le relayeront et répondront pour lui. On serait donc plutôt tenté, d'après ces deux vers, de croire que les expériences poétiques de Rimbaud étaient autre chose que vaine fantasmagorie et hallucinations provoquées (cf. ***Lettre du voyant :***

> « Il arrive à l'inconnu, et, quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables; viendront d'autres horribles travailleurs: ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! » A. Rimbaud, ***Œuvres complètes,*** Ed. de la Pléiade, p. 255).

Mais qu'importe ! Si un espoir subsiste d'atteindre « le lieu et la formule », il est bien incertain, bien compromis, et il ne concerne plus Rimbaud.

2° **Le vœu de mourir** (strophe 6; vers 21-24).

Le poète n'a plus aucune force. Il a subi trop de tortures. Il souhaite farouchement d'être délivré de la vie, de sombrer à jamais.

Ce qui frappe dans cette strophe, c'est la simplicité et la sincérité de la plainte. Le poète s'est engagé pour de bon dans un voyage au bout de la nuit... Il ne savait pas à l'avance toutes les souffrances qui l'attendaient. Mais son effort de libération s'est changé en un long supplice.

Voyez à quelle distance nous sommes ici des poses et des pleurs de l'élégie; combien l'expérience du ***Bateau Ivre*** est autre chose qu'une fièvre intellectuelle, une spéculation théorique, un jeu gratuit ! Meurtrissante, meurtrière, c'est à la mort qu'elle condamne.

Le style lui aussi a dépouillé tous les masques. ***Mais, vrai, :*** cette interjection familière nous rappelle que Rimbaud n'a que 17 ans. Il n'a plus la force de plastronner, de parader, de donner le change avec son lyrisme fougueux : ce n'est plus qu'un adolescent blessé, qui s'affaisse.

J'ai trop pleuré : trop, pour continuer cette quête, ou pour chercher une autre voie, une autre vie. ***Les Aubes sont navrantes :*** le pluriel et le présent conjuguent ici leurs effets : c'est une sorte de loi qu'énonce la douloureuse victime, la loi des désillusions, des blessures du matin. La lumière dissipe tous les mirages. ***Toute lune..., tout soleil :*** il faut entendre les nuits et les jours, bien sûr, donc toute la suite de l'existence; mais l'idée commune est d'abord celle de clarté. Seules les ténèbres paraissent contenir maintenant quelque douceur, et dispenser la paix à l'affamé de visions que les astres de ce monde ne suffisaient pas à éblouir. Si Rimbaud aspire à la mort, (voyez la violence de son cri, cet appétit de dislocation, de dissociation, d'engloutissement : ***O que ma quille éclate...)*** ce n'est pas, comme le Baudelaire du ***Voyage,*** pour tenter un ultime recours et jouer sa dernière chance. Il veut la destruction, le néant. Le vers 23 donne la raison essentielle de cette aspiration au néant. L'***âcre amour*** (cf. la strophe 7 du poème) n'est pas à prendre au sens sentimental ou érotique, mais au sens révolutionnaire. Cet amour, c'est l'amour de la mer, de l'aventure, de la liberté. Il n'a pas rassasié l'amoureux. Il l'a ***gonflé :*** entendez du bateau que le bois a joué, du poète que son âme est devenue monstrueuse, détraquée : engourdie de torpeurs, étourdie d'ivresses, vacillante et fragile. Cette ivresse, paradoxalement, lui retire le courage et le goût de vivre. Alors éclate le vœu ravageur, le vœu d'en finir pour de bon.

3° **Retour à l'enfance ?** (strophe 7; vers 25-28).

Ce qui mûrit dans la conclusion du ***Bateau Ivre,*** serait-ce donc un projet de suicide ? Pas du tout. La vie intérieure de Rimbaud est rapide : ce sont des chocs d'images, des poussées brutales de sentiments. Ici, il est prisonnier de son impuissance. La conclusion du poème, c'est, sous quatre formes différentes, la constatation de l'échec. L'imagination du poète vient butter à cet échec. La vie de l'homme, plus tard, inventera des gestes et des décisions pour sortir de l'impasse.

Cette strophe est une strophe parfaite : bien fermée, bien dessinée. Peut-être a-t-elle moins de douceur musicale que d'autres, mais elle est riche de suggestions convergentes, d'une tristesse inépuisable. C'est la strophe la plus calme, et pourtant la plus désolée : renoncement total, reniement. Le bateau accepte d'exister encore, il consent à flotter encore, mais sur quelles eaux ? Au lieu de l'océan, une mare, ***la flache.*** Plus de tumultes, d'illuminations, d'aventures; plus de reflets, de transparence, de lumière : ***noire et froide.*** Surtout plus d'espace; un petit rond. Le chercheur de mystère ou de mirages pourrira sur cette eau sans prestige; il se dégrisera de son âcre amour. Il en viendra à jalouser le bateau qui sert de jouet à un enfant, bateau de papier, puisqu'il ressemble à un papillon. Peut-on concevoir contraste plus total, plus cruel que celui qui oppose à cette strophe tout le corps du poème ? C'est l'abdication absolue.

Embaumé, mai ont l'air d'adoucir l'atmosphère, de réserver malgré tout la promesse d'un humble bonheur. Mais ce sont promesses de printemps, un peu acides, menacées. La nuit tombe; les parfums légers augmentent la mélancolie du ***crépuscule.*** Le papillon de mai est ***frêle*** et n'a pas d'avenir. L'enfant accroupi se rapetisse encore; il a le cœur chargé de ***tristesses.*** A elle seule, cette strophe rejette donc dans l'oubli les cataractes de sons et de couleurs qui se sont déversées au milieu du poème : elle liquide piteusement les prétentions du voyageur, du voyant.

De surcroît, par un jeu subtil d'associations, elle projette au cœur de l'adolescence ravagée l'image de l'enfance malheureuse. Le jeu de ce lâcheur de bateaux de papier est sans joie, sans rires; à l'horizon de l'enfant Rimbaud, on le sait, renfermé et incompris ne se profilait aucun vert paradis des amours enfantines. C'est pourtant cette enfance qu'il voudrait pouvoir recommencer.

4° **Le désarroi devant l'action** (strophe 8; v. 29-32).

Cette strophe est moins poétique que la précédente. Elle se laisse trop aisément déchiffrer, c'est-à-dire traduire en clair. L'expérience de l'ivresse marine (***baigné de vos langueurs*** reprend pour le sens le vers 23; le participe a un sens explicatif = depuis que j'ai été baigné... et complètement transformé, dans ma nature intime, par l'action des lames) a rendu Rimbaud incapable d'embrasser un état et de gagner sa vie. Il est inapte au négoce ***(Enlever leur sillage aux porteurs de cotons :*** cf. la strophe 2 du poème); il ne peut pas couper la route des navires marchands, entrer en concurrence pour des marchés et des profits. Il est inapte à la guerre, au métier de soldat : vers 31. ***(Flammes*** est à prendre évidemment au sens technique de banderole, marque distinctive pour les vaisseaux de guerre). Il est inapte tout autant à une carrière sédentaire, à une vie de fonctionnaire : les ***yeux horribles des pontons*** figurent assez bien ce qu'est pour Rimbaud la sinistre immobilité des bureaux et des administrations. Le poète maudit ne peut donc plus s'engager sur aucun chemin d'homme, partager aucune tâche sociale. En attendant la mort, il est au moins voué à la solitude.

CONCLUSION

La beauté littéraire d'un pareil texte se laisse mal épuiser. Ni virtuosité, ni monotonie. Véhément au début, vif et vibrant à la fin. Assez mystérieux pour résister au logicien et alimenter le poète, assez clair pour satisfaire les exigences légitimes de l'intelligence. Ecrit selon les secrets du passé, il est déjà animé par les ambitions nouvelles de Rimbaud. Littérairement, ce poème est un point d'arrivée; en quelques mois, Rimbaud a achevé sa mue d'écrivain, son apprentissage de la poésie. C'est aussi un point de départ; mais Rimbaud n'en est encore qu'aux balbutiements de l'esthétique du Voyant. La lettre du 15 mai 1871 est très en avance sur ***Bateau Ivre.***

La richesse humaine, la signification spirituelle du ***Bateau Ivre*** comptent peut-être plus que sa beauté littéraire.

A dix-sept ans, Rimbaud, dans un éclair, a vu ce que serait sa vie : ce qu'il entreprendrait, ce qu'il poursuivrait, ce qu'il ne pourrait jamais atteindre. ***Bateau Ivre*** est la préfiguration d'un destin. Les œuvres postérieures de Rimbaud, son silence farouche, sa carrière d'errant et d'Africain en sont la meilleure illustration. A dix-sept ans, avant de l'avoir encore clairement explicité pour lui-même, Rimbaud formule ici, en images, son programme spirituel : s'affranchir de toutes les contraintes, et même s'il se peut de la condition humaine; conquérir une connaissance surhumaine du monde, se donner des pouvoirs magiques. Il fait plus que de le formuler : il le réalise, il le voit en rêve, à l'avance. Aussitôt, il pressent les tortures, l'échec, l'abandon. Les mois et les années qui suivront ne feront que développer, qu'inscrire dans l'histoire ce que contenait dans le voile du symbole la fulgurante anticipation de ***Bateau Ivre.*** Ce poème est donc exactement une « prophétie ».

On a fait plusieurs fois remarquer que la prophétie paraît liée au génie même de Rimbaud. ***Ophélie*** (22 mai 1870) avait déjà dessiné la même courbe annonciatrice : enthousiasme, effervescence, vertige, retombée, silence. En mai 1871, le poème du ***Cœur volé*** était lourd des mêmes rêves : ***« O flots abracadabrantesques »,*** des mêmes dégoûts, de la même angoisse devant l'avenir : ***« Comment agir, ô cœur volé ? »*** Qui ne serait frappé de ce que, rapprochés de la vie même de Rimbaud, ces poèmes gagnent en force mystérieuse, en émouvante vérité ?

L'inspiration poétique, ici, paraît se mêler à une révélation d'ordre spirituel. C'est dire que nous sommes aux antipodes d'une poésie fabriquée. Certes, il est intéressant de chercher de quel matériel d'images et de mots pouvait disposer, pour peindre la fantasmagorie de ses visions marines, un adolescent qui n'avait pas encore vu la mer. Mais cette recherche ne révélera jamais ***la source*** du ***Bateau Ivre.*** Celle-là, elle est dans la vie intérieure de Rimbaud.

En revanche, pour bien préciser le sens du ***Bateau Ivre,*** il peut y avoir profit à esquisser une comparaison avec le ***Voyage*** de Baudelaire. Rimbaud connaissait bien les ***Fleurs du Mal*** et mettait Baudelaire très haut (« Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, ***un vrai Dieu.* » *Lettre du Voyant,*** Ed. de la Pléiade, p. 257). Il a certainement lu et relu la pièce majeure qui sert de conclusion au recueil. Quelques vers du ***Voyage*** conduisent assez naturellement au ***Bateau Ivre :***

***« ... Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques,
Dont le mirage rend le gouffre plus amer. »***

Toutefois, la parenté est encore plus étroite avec la dernière strophe des ***Sept vieillards :***

***« Vainement ma raison voulait prendre la barre;
La tempête en jouant déroutait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre,
Sans mats, sur une mer monstrueuse et sans [bords »***

Peu importe au demeurant la filiation des deux pièces. Les dettes littéraires de Rimbaud ne sont pas des dettes. Il n'emprunte rien.

Le Bateau Ivre et le ***Voyage,*** malgré des ressemblances extérieures, sont deux poèmes de portée et de signification bien différentes. ***Le Voyage*** est le poème du retour, le ***Bateau Ivre*** du départ définitif. Baudelaire fait le bilan de toute une vie, Rimbaud d'une aventure d'adolescence. Le premier dit ***Nous***

et parle au nom de tous les hommes; Rimbaud dit *Je* et n'engage que son destin. Aussi Baudelaire est encore classique; Rimbaud, prisonnier d'une expérience malaisément communicable, ne saurait dire à son lecteur : « Insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » Baudelaire, rassasié d'horreurs, étouffé d'ennui, jette sur les civilisations et l'histoire, sur l'ensemble de la planète la condamnation du dégoût. Il paraît avoir touché le fond du désespoir. Mais son dernier appel :

O mort, vieux capitaine... »

s'enfle d'une nouvelle espérance. Des voix charmantes et funèbres l'ensorcèlent; une autre aventure se lève peut-être. Il appareille avec ardeur pour l'au-delà. Rimbaud, lui, dès cette terre, a tout usé même les promesses d'outre-tombe. Il a voulu empiéter sur les droits de Dieu, se déifier par ses propres forces, « retrouver la dignité perdue de fils du Soleil ». Ses navigations frénétique l'ont déjà conduit aux confins du monde. Aussi son échec est-il plus grave, son désespoir plus absolu. Il n'y a plus pour lui de libération à attendre de la mort, de rivages inconnus à atteindre.

Baudelaire lève l'ancre une dernière fois. Rimbaud souhaite sauvagement que sa carcasse éclate et s'engloutisse dans les flots.

Roger PONS.

UNE EXPÉRIENCE DE DIVISION DU TRAVAIL DANS L'EXPLICATION DES TEXTES FRANÇAIS (1er et 2e Cycles)

Successivement, dans ces colonnes, MM. les Inspecteurs généraux Bizos, Desjardins et Clarac ont rappelé, avec un sens parfait des nécessités et possibilités de notre enseignement, les conditions, souvent méconnues, d'une bonne explication française et les principes essentiels de la lecture dirigée.

Voilà donc bien défini — si l'on y ajoute l'excellent conseil, donné par M. l'Inspecteur général Cart, de consacrer toutes les semaines une heure au corrigé d'une composition française — l'emploi de trois heures sur les quatre dont dispose l'enseignement hebdomadaire du français dans le Second Cycle. Il reste un peu de temps pour un exercice d'un esprit assez différent, bien qu'il concoure au même but, celui de toute étude littéraire digne de ce nom : développer au maximum, dans l'esprit des jeunes, la passion de l'humaine vérité, et les convaincre de tout ce que l'expression et la communication de cette vérité gagnent au respect de la forme.

Personnellement, ce n'est point un simple goût d'innovation et de variété qui m'a amené à concevoir une nouvelle formule. C'est un ensemble de préoccupations, dont deux concernent les deux Cycles à la fois :

1° faire participer au commentaire du texte le plus grand nombre possible d'élèves, problème ardu avec des effectifs pléthoriques;

2° épuiser, autant que faire se peut, le triple intérêt, culturel, humain, esthétique, que présente toujours un texte bien choisi, abstraction faite de toute érudition, déplacée dans le Second Degré;

3° habituer progressivement l'élève, dès le début du Deuxième Cycle, à ne pas s'affoler quand on lui propose un texte qu'il ne connaît pas, éventualité qui, dans les examens, n'est point exceptionnelle et souvent est fatale au candidat.

PRINCIPE D'UNE FORMULE NOUVELLE

Improvisation, notamment dans le Second Cycle, n'est point synonyme de désordre et de fantaisie dans le choix des morceaux, et encore moins de superficialité dans le commentaire. Aussi est-ce dans le cadre d'études d'ensemble, telles que l'évolution du genre romanesque dans la première ou la deuxième moitié du XIXe siècle, que j'ai cherché à mettre au point ma méthode, plus exactement à l'adapter au Second Cycle, après l'avoir pratiquée assez longuement dans le Premier Cycle pour le commentaire des classiques au programme de ce Premier Cycle.

Dès longtemps et à la suite d'un grand nombre de pédagogues, j'avais reconnu tout le parti qu'il est possible de tirer d'une division rationnelle du travail, en même temps que du goût très prononcé de la jeunesse pour les compétitions, à l'occasion par exemple des corrigés de rédactions ou de dictées suivies de questions. Ne pouvait-on en faire bénéficier l'explication de textes ?

MISE EN PRATIQUE

1° Constitution d'équipes

Il suffit d'utiliser la répartition des élèves entre les trois ou quatre rangées de bancs que comporte toute classe traditionnelle. Veiller simplement à l'homogénéité : que la proportion des bons élèves soit sensiblement la même dans chaque rangée-équipe.

2° Attribution des tâches

a) Dans le Premier Cycle, il est indispensable de poser à chaque équipe un minimum de deux questions de fond et de deux questions de langue, relativement simples, à préparer quelques jours à l'avance. On pourra s'inspirer de questionnaires du genre de ceux qui figurent dans les « Nouveaux Textes français » de MM. Chevaillier, Audiat et Aumeunier (Hachette, éd.) ou dans « Les Français » de MM. Chappon et Clouard (Hatier, éd.) (1);

(1) Si l'on utilise les manuels de Chappon et Clouard, ne pas se contenter du Questionnaire qui fait suite aux textes; recourir aussi, pour chaque équipe, aux questions de langue qui constituent la majeure partie des notes placées au bas des pages.

b) Dans le Deuxième Cycle, je n'avertis pas les élèves du texte choisi, et, détail important, je suis seul à l'avoir en mains. De plus, ils ignorent, en entrant en classe, sur quel aspect du texte leur équipe devra concentrer son attention : idées ou sentiments, composition, expression; il est recommandable et facile d'assurer à cet égard un roulement dépourvu de tout automatisme aisément prévisible.

3° Rôle du maître

a) Dans le Second Cycle, je situe moi-même le texte dans l'œuvre d'où je l'ai extrait, ou dans le courant de pensées que nous sommes en train d'étudier, et j'utilise à cet effet un ouvrage tel que « Les Grands Ecrivains de France Illustrés » (classes de Lettres) d'Abry, Crouzet, Bernès et Léger (Didier et Privat, éd.), ou le « Recueil de Pages françaises » publié sous la direction de Jacques Vier (Elites Françaises, éd.). Dans le Premier Cycle, il s'agit de morceaux d'un des classiques au programme, et, dès le début de l'étude de cette œuvre, j'en ai donné une idée d'ensemble et résumé le sujet.

b) J'attribue (2e Cycle) à chaque équipe sa tâche (cf. supra : 2°, b), et, précaution indispensable dans le Premier Cycle seulement où chaque équipe se verra attribuer autant de notes qu'il lui est posé de questions, je fais tracer au tableau autant de colonnes qu'il y a de rangées-équipes, en vue du relevé des points et de leur moyenne, confiés à un « comptable » qui n'est jamais le même.

c) Dans le Deuxième Cycle, le texte fait l'objet, de la part du professeur, d'une lecture expressive, et point trop rapide, afin que chaque rangée ait le temps de noter au vol quelques impressions ou des tournures frappantes (2). D'ailleurs, au bout d'un certain temps, les élèves d'une équipe déterminée sont assez habiles pour se répartir le travail : l'un, par exemple, étudie le vocabulaire, un ou plusieurs autres les métaphores, d'autres la syntaxe, etc.

4° La compétition

Dans chaque équipe, interrogée à tour de rôle, je fais appel à des volontaires. Que l'on ne m'objecte pas qu'à ce compte ce doivent être toujours les mêmes — quelques têtes de classe — qui répondent : dès que l'un des « porte-drapeau » tâtonne ou bredouille, plusieurs mains se lèvent; l'honneur de la rangée est en jeu, et nos jeunes gens, habitués par le sport aux sages disciplines de l'esprit d'équipe, réussissent vite à s'entraider efficacement.

La cotation — note globale pour toute la rangée — est assez délicate, et il faut justifier avec précision les raisons d'un écart de points, souvent minime, entre les équipes, tant l'émulation est grande jusqu'au bout.

APERÇU DES RÉSULTATS

I. — Dans le Premier Cycle, faut-il rappeler qu'il est peu pédagogique d'obliger trop souvent de jeunes esprits à s'appesantir pendant près d'une heure sur une vingtaine de lignes ou de vers, et qu'inversement la lecture cursive — à moins d'être faite par le maître ! — est en général bien décevante ? Aussi la méthode que je viens de détailler m'a-t-elle permis d'accélérer, sans rien omettre d'essentiel, l'analyse des œuvres classiques au programme de la classe de Quatrième. Résultat non négligeable, vu l'horaire scandaleusement réduit qui, malgré les plus éloquentes campagnes de protestations, reste encore le nôtre, en français, dans ce Premier Cycle.

II. — En ce qui concerne le Second Cycle, je ne puis mieux faire que de donner un aperçu, forcément succinct, des réponses obtenues au cours d'une de ces explications sans préavis, dans une classe de Seconde moderne (3).

J'avais consacré deux séances à Zola, dans le cadre d'une étude sur l'évolution du roman dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Je résumai, au début de la seconde séance, le sujet de **Germinal** jusqu'à la sixième partie inclusivement et n'eus aucune peine à en faire sentir, avant même toute explication de détail, l'intérêt toujours actuel. Je procédai à la lecture (manuel précité d'Abry, Crouzet, etc., p. 1741 sq.) du récit de la catastrophe provoquée par le sabotage du nihiliste Souvarine, et je donnai la parole à la classe. La rangée qui avait reçu l'ordre de concentrer son attention, pendant ma lecture, sur la seule succession des événements, parvint assez rapidement à délimiter dans le texte trois grandes divisions, mais éprouva, chose normale à cet âge, un peu plus de difficulté à les intituler avec la précision et le degré d'abstraction désirables :

a) dégâts causés dans les installations secondaires par la première phase de la catastrophe;

b) rebondissement et aggravation du désastre : agonie des installations essentielles;

c) l'inondation vient compléter le malheur.

Cette étude du plan fut enrichie de remarques faciles sur la gradation dramatique des événements et l'intérêt soutenu qu'elle suscite.

Ces considérations annonçaient l'étude psychologique et humaine, à la charge de la deuxième rangée-équipe, qui sut d'emblée dégager l'idée capitale que, devant la grandeur du commun désastre, les antagonismes ordinaires s'effacent, et que la foule des mineurs partage, pour une fois, les sentiments du directeur de la Mine et de l'ingénieur : anxieuse attente, douleur, espérance malgré tout, jusqu'à l'écroulement final et au sauve-qui-peut. Un élève fit cependant la remarque judicieuse qu'une ou deux expressions, çà et là, reflètent encore l'aversion des travailleurs pour cette Mine, qui représente leur gagne-pain sans doute, mais aussi une sorte de monstre implacable : « la bête mauvaise accroupie dans ce creux, gorgée de chair humaine... »

Restait à faire concourir l'équipe qui avait reçu la mission d'analyser, pendant ma lecture, les procédés stylistiques les plus frappants, mis en œuvre par Zola pour rendre précisément l'atmosphère de cataclysme et de fatalité. Ayant su très habilement répartir le travail entre ses membres, qui avaient noté des traits bien choisis, l'équipe m'expliqua comment l'auteur demeure simple, clair, presque « populaire », jusque dans les passages où il multiplie les termes

(2) L'art difficile, très méconnu des élèves, de prendre des notes intelligentes ne peut qu'y gagner.

(3) Il convient de noter que cette classe était, au début de l'année scolaire, franchement faible en français. C'est début juin qu'eut lieu la séance relatée.

techniques, comment le choix et la place des épithètes soulignent l'horreur et l'effroi, comment les effets d'accumulation précipitent le mouvement et mettent en relief les suprêmes convulsions de la mine, comment surtout l'auteur, personnifiant la machine, donne un pathétique hallucinant aux soubresauts de son agonie. Et quelques élèves n'eurent pas besoin d'être beaucoup sollicités pour faire le rapprochement, qui s'imposait, entre un tel style et celui de Victor Hugo.

J'en profitai pour ajouter moi-même quelques mots sur les rapports étroits entre l'imagination « mythique » d'un Zola ou d'un Hugo et l'imagination du peuple ou des enfants. Avant d'énoncer les résultats du concours, j'analysai rapidement la septième et dernière partie de **Germinal,** insistant à nouveau sur l'actualité sociale et la portée du message humain de Zola.

Si la troisième équipe l'emportait sans discussion, la deuxième la suivait de près, et la note obtenue par la première était encourageante pour les futures épreuves (cf. le système de roulement exposé ci-dessus).

CONCLUSION

Il apparaît une fois de plus que, bien orientée, la spontanéité juvénile est capable d'intuitions souvent supérieures à des réponses longuement mûries, surtout quand cette fraîcheur de réactions est stimulée par le désir d'assurer la victoire à une équipe et d'acquérir des titres à sa reconnaissance ! Et comme rien ne se grave mieux dans la mémoire que les péripéties d'une compétition, l'étude de la littérature et de la langue française en retirera, nous pouvons l'espérer, de durables bénéfices .

Mon premier dessein était de me cantonner sur ce terrain de sereine méthodologie, surtout en conclusion, mais je me suis un peu ravisé après avoir lu, dans un article dont j'apprécie par ailleurs la mesure, la largeur de vues et la solidité (4), cette accusation, formulée, il me semble, avec une certaine légèreté :

« G. Friedmann craint qu'en fait (pour l'enseignement des lettres surtout) beaucoup de professeurs du secondaire n'aillent pas au delà d'un enseignement encore théorique, limité à l'« univers du discours », visant à l'aisance de l'expression, demeurant fort en deçà de l'esprit universel et humain des grands textes et des grands auteurs. »

Comme si dans ces « grands textes » et chez ces « grands auteurs » il était possible de séparer radicalement l'étude de « l'expression » de celle des sentiments, le « discours » de l'**homme** ! Et comme s'il était possible d'intéresser réellement de jeunes esprits à des problèmes de rhétorique formelle ou d'art pur !...

L'expérience que je viens de rapporter ne suffit-elle pas à faire justice de telles allégations ?

Méconnaître à ce point les exigences de notre discipline et le développement intellectuel de nos élèves, taxer en quelque sorte de purs rhéteurs « beaucoup de professeurs du secondaire », quelle singulière méthode pour les convertir à ce « nouvel humanisme » dont on nous rebat les oreilles, mais qui, avouons-le, reste bien vague pour que, épris de clarté cartésienne, nous acceptions d'adhérer sans discussion aux principes, encore assez mal définis, d'une « révolution dans le système de l'éducation nationale en France » !

Jean GRANAROLO.

---

(4) **Education Nationale** du 6-7-50, p. 14 sq. : analyse d'une brochure de M. G. Friedmann, « Humanisme du travail et humanités »; la phrase incriminée se lit p. 16, première colonne.

VERSION GRECQUE TRADUITE ET COMMENTÉE

(Classe de Lettres)

SOCRATE RACONTE LA VISITE MATINALE QUE LUI A FAITE HIPPOCRATE

TEXTE

Τῆς παρελθούσης νυκτὸς ταυτησί (1), ἔτι βαθέος ὄρθρου, Ἱπποκράτης ὁ Ἀπολλοδώρου υἱός, Φάσωνος δὲ (2) ἀδελφός, τὴν θύραν τῇ βακτηρίᾳ (3) πάνυ σφόδρα ἔκρουε, καὶ ἐπειδὴ αὐτῷ ἀνέῳξέ τις, εὐθὺς εἴσω ἤειν ἐπειγόμενος, καὶ τῇ φωνῇ μέγα (4) λέγων, Ὦ Σώκρατες, ἔφη, ἐγρήγορας ἢ καθεύδεις; — Καὶ ἐγὼ τὴν φωνὴν γνοὺς αὐτοῦ (5), Ἱπποκράτης, ἔφην, οὗτος· μή τι νεώτερον (6) ἀγγέλλεις; — Οὐδέν γ', ἦ δ'ὅς, εἰ μὴ ἀγαθά γε. — Εὖ ἂν λέγοις (7), ἦν δ'ἐγώ. Ἔστι δὲ τί, καὶ τοῦ ἕνεκα τηνικάδε ἀφίκου (8) ; — Πρωταγόρας (9), ἔφη, ἥκει, στὰς παρ' ἐμοί. — Πρῴην (10),

TRADUCTION

La nuit dernière, de très bon matin, Hippocrate, fils d'Apollodore et frère de Phason, ébranlait ma porte à grands coups de son bâton; quand on lui eut ouvert, sans attendre il se précipita à l'intérieur, en criant d'une voix forte : « Socrate, dit-il, tu es réveillé ou tu dors ? » Je reconnus sa voix et lui dis : « C'est toi, Hippocrate ? As-tu une mauvaise nouvelle à m'annoncer ? » — « Aucune, Socrate, non; rien que de très bon. » — « Tu peux parler, alors », lui dis-je. « Mais qu'y a-t-il, et pourquoi es-tu venu à cette heure-ci ? »

ἔφην ἐγώ. Σὺ δὲ ἄρτι πέπυσαι ; — Νὴ τοὺς θεούς, ἔφη, ἑσπέρας ([11]) γε. — Καὶ ἅμα ἐπιψηλαφήσας ([12]) τοῦ σκίμποδος ([13]) ἐκαθέζετο παρὰ τοὺς πόδας μου, καὶ εἶπεν· Ἑσπέρας δῆτα, μάλα γε ὀψὲ ἀφικόμενος ἐξ Οἰνόης ([14]). Ὁ γάρ τοι παῖς με ὁ Σάτυρος ἀπέδρα ([15]), καὶ δῆτα μέλλων σοι φράζειν ὅτι διωξοίμην ([16]) αὐτόν, ὑπό τινος ἄλλου ἐπελαθόμην. Ἐπειδὴ δὲ ἦλθον ([17]) καὶ δεδειπνηκότες ἦμεν ([18]) καὶ ἐμέλλομεν ἀναπαύεσθαι, τότε μοι ἀδελφὸς ([19]) λέγει ὅτι ἥκει Πρωταγόρας ([20]). Καὶ ἔτι μὲν ([21]) ἐνεχείρησα εὐθὺς παρὰ σὲ ἰέναι, ἔπειτά μοι λίαν πόρρω ἔδοξε τῶν νυκτῶν ([22]) εἶναι · ἐπειδὴ δὲ τάχιστά με ἐκ τοῦ κόπου ([23]) ὁ ὕπνος ἀνῆκεν, εὐθὺς ἀναστὰς οὕτω ([24]) δεῦρο ἐπορευόμην.

PLATON. *Protagoras*, 310 *a*-310 *c*.

(Ce texte devra être lu à haute voix, après la traduction et le commentaire.)

— *« Protagoras est ici ! » me dit-il en s'arrêtant près de moi. — « Depuis avant-hier », repris-je, « et toi, tu viens seulement de l'apprendre ? » — « Par tous les dieux », dit-il, « oui, hier soir. » En même temps, après avoir tâtonné pour trouver mon grabat, il s'assit à mes pieds, et dit : « Hier soir, oui, très tard, à mon retour d'Œnoé. Mon esclave Satyros s'était enfui; j'avais bien l'intention de venir te dire que j'allais partir à sa recherche, mais je ne sais quoi me l'a fait oublier. A mon retour, après le dîner, nous nous préparions à dormir lorsque mon frère me dit : Protagoras est ici ! Alors je me suis mis en devoir de venir te trouver immédiatement, puis j'ai trouvé qu'il était trop avant dans la nuit. Mais, dès que je me suis réveillé du sommeil où la fatigue m'avait fait sombrer, je me suis levé aussitôt, et suis venu tout droit ici.*

COMMENTAIRE

Sur le chemin qui le ramène de chez le riche Callias, Socrate rencontre un ami auquel, dans une brève conversation, il promet le récit de l'entretien qu'il vient d'avoir là-bas avec le sophiste Protagoras. Tel est le préambule très rapide du « Protagoras » tout entier. C'est le seul passage dont la mise en œuvre soit dramatique. Tout le reste de l'ouvrage est de forme narrative.

Au lieu de rapporter immédiatement la discussion dialectique qui l'a opposé à Protagoras, Socrate nous raconte la visite matinale d'Hippocrate, qui veut l'entraîner auprès des sophistes, et la discussion préliminaire qu'ils ont eue tous deux sur la valeur de la sophistique; puis, après avoir narré leur arrivée chez Callias, Socrate fait la présentation ironiquement solennelle des sophistes Protagoras, Prodicos, Hippias, entourés chacun d'une cour de disciples. C'est ainsi que dans deux prologues successifs, qui sont comme les deux étapes d'un même chemin, Socrate nous fait revivre avec lui les événements du matin, alerte notre curiosité sur Protagoras, nous entraîne sur la route qui l'a mené de chez lui à la maison de Callias et nous fait passer d'une amicale conversation à la grande discussion dialectique sur la nature de la vertu et la possibilité qu'on a ou non de l'enseigner, qui est l'essentiel du dialogue. Notre texte a sa place dans cette préparation où Platon, par une progression insensible à laquelle se mêle le jeu des contrastes, fait montre d'un art très sûr; il se situe immédiatement après le premier préambule du *Protagoras*. On en notera les deux mouvements parallèles, qui, tous deux, mettent en valeur le ἥκει Πρωταγόρας qui en marque chaque fois le sommet. L'élan impétueux d'Hippocrate qui le jette dans la conversation, la pause qui suit l'annonce de la nouvelle, puis l'ardeur du récit qui reprend, tout donne à l'arrivée de Protagoras une importance exceptionnelle. Mais nous ne prenons pas trop au sérieux l'enthousiasme un peu fou d'Hippocrate, d'abord parce que Socrate n'est nullement impressionné, ensuite parce que le jeune homme se révèle lui-même comme étourdi et un peu inconséquent. C'est là une préparation directe à la suite de l'ouvrage. De son côté, Socrate fait preuve d'une indulgence souriante et légèrement malicieuse, aussi bien dans ses propres paroles et celles qu'il prête à Hippocrate que dans la façon dont il conduit tout le récit.

Platon montre ici son sens de la mise en scène : indication de gestes et d'attitudes; décor précis : les personnages sont placés dans leur cadre familier, qui est en même temps une évocation de la vie quotidienne à Athènes. L'accent est mis sur la simplicité de l'accueil et de la vie de Socrate (comparer avec l'arrivée des deux compagnons chez Callias : ils se heurtent à un portier récalcitrant et, quand ils ont réussi à pénétrer dans la somptueuse demeure, ils tombent en pleine séance solennelle des sophistes : 314 *c*-316 *a*). Le récit est simple, le ton varié. Le style est celui de la conversation; il est dramatique aussi, en ce sens qu'il caractérise bien chacun des personnages. On notera la justesse des particules qui marquent les articulations du texte (ἔστι δέ.. : δῆτα..) ou ont une valeur psychologique (les γε qu'Hippocrate multiplie sont, dans un besoin d'insistance, une marque de jeunesse). Il n'y a nulle part d'effet voyant; rien que des nuances délicates, un art qui suggère; et en même temps qu'une peinture très fine, la création d'une atmosphère délicieuse. Ainsi, l'évocation du cadre et des attitudes, le contraste entre les personnages, l'aisance du style, la souplesse et la liberté d'allure de l'ensemble, la finesse psychologique, tout concourt, en même temps qu'à éveiller la curiosité sur Protagoras, à donner une impression unique de vie et de vérité. On a l'illusion d'être dans la maison de Socrate. C'est « pris sur le vif » et raconté avec un art exquis.

NOTES

1 τῆς ...νυκτός ταυτησί et, plus bas, ἑσπέρας, sont des génitifs de temps. Le complément de temps se met en général au datif, avec ou sans ἐν, mais parfois aussi au génitif pour des mots comme νύξ, ἡμέρα, μήν, etc..., surtout s'il y a détermination. Noter pourtant des expressions très courantes comme τῇ ὑστεραίᾳ : « le lendemain ».

2. Φαίνωνος δὲ ἀδελφός : δέ est très fréquent, alors qu'on attendrait plutôt καί, pour introduire une seconde indication de parenté.

3. τῇ βακτηρίᾳ : il s'agit évidemment ici d'un bâton dont on se sert pour la marche. C'est un peu notre canne moderne.

4. μέγα λέγων : μέγα est assez souvent employé avec le sens de «haut, fort» avec des verbes comme λέγειν ou φθέγγεσθαι.

5. τὴν φωνὴν γνοὺς αὐτοῦ : notation fine, qui rend vraisemblable Ἱπποκράτης ..οὗτος.

6. μή τι νεώτερον. Par une sorte d'euphémisme, et surtout au comparatif, νέος signifie souvent « fâcheux ». La réponse d'Hippocrate confirme ce sens. Poser cette question est d'ailleurs une réaction bien naturelle de Socrate, devant cette arrivée matinale et surexcitée. D'ailleurs le μή semble indiquer assez joliment que Socrate ne croit pas beaucoup à une mauvaise nouvelle.

7. εὖ ἂν λέγοις : entendre : « s'il en est ainsi, tu peux parler ». Ἄν avec l'optatif donne à l'invitation une nuance courtoise, et indique que Socrate écoutera volontiers.

8. τοῦ ἕνεκα τηνικάδε ἀφίκου ; à comparer avec le « Criton » qui commence ainsi : "Τί τηνικάδε ἀφῖξαι, ὦ Κρίτων ; ἢ οὐ πρῴ ἔτι ἐστίν".

9. Πρωταγόρας, sophiste célèbre, originaire d'Abdère, alors en séjour à Athènes pour la deuxième fois (cf. 310 *e*). Son enseignement a un succès considérable. C'est lui qui est l'interlocuteur principal de Socrate dans notre dialogue. C'est aussi lui que Platon a le moins maltraité de tous les sophistes.

10. Πρῴην signifie « tout récemment » (*nuper*) ou, dans son acception la plus précise, « avant-hier ». C'est ce dernier sens qu'il faut choisir ici, puisqu'en 309 *d* Socrate a dit que Protagoras est à Athènes "τρίτην γε ἤδη ἡμέραν".

11. ἑσπέρας : « hier soir » évidemment, et non « ce soir ». Les Grecs considéraient comme faisant partie de la même journée ce qui se passait d'un coucher de soleil à l'autre.

12. ἐπιψηλαφήσας : ψηλαφάω-ῶ, qu'on trouve plusieurs fois chez Platon, signifie « chercher avec la main, tâtonner » (Homère le dit de Polyphème, ι 416). Ἐπιψηλαφάω-ῶ, plus rare et plus pittoresque, suivi ici du génitif, semble bien signifier : « tâtonner pour trouver quelque chose ».

13. σκίμποδος : σκίμπους = εὐτελὲς κλινίδιον μονόκοιτον. C'est un grabat plus qu'un lit. Sauf chez les riches, le mobilier athénien était très simple; il l'était à plus forte raison chez Socrate.

14. Οἰνόης. Il y a en Attique deux dèmes de ce nom. L'un se trouve au Nord-Est d'Athènes, près de Marathon, l'autre au Nord-Ouest d'Athènes, au Sud du mont Cithéron, près de la frontière de Béotie. Peut-être est-ce vers ce dernier que s'était enfui l'esclave d'Hippocrate, poussé par l'espoir de passer en Béotie.

15. ἀπέδρα : ἀποδιδράσκω « s'enfuir ». C'est le terme propre pour désigner la fuite d'un esclave. Ces disparitions d'esclaves semblent avoir été assez fréquentes. L'hostilité entre les diverses cités devait les favoriser.

16. διωξοίμην. Quand l'optatif oblique remplace un indicatif, ses temps correspondent très exactement à ceux de l'indicatif. C'est ainsi que, nous en avons un exemple ici, l'optatif futur remplace un indicatif futur dans le style indirect. C'est d'ailleurs le seul cas où l'optatif s'emploie au futur.

17. ἤλθον = ἐπανῆλθον.

18. δεδειπνηκότες ἦμεν. Le δεῖπνον est le principal repas des Grecs.

19. ἀδελφός crase pour ὁ ἀδελφός.

20. [λέγει] ὅτι ἥκει Πρωταγόρας cette nouvelle garde toute sa vivacité et son importance, car ὅτι n'est que l'équivalent de nos : — grâce aussi à la place du verbe ainsi qu'à la brièveté de la proposition.

21. ἔτι μέν ..ἔπειτα. C'est un peu comme si nous avions πρότερον μέν ...ἔπειτα δέ. Mais l'inexactitude de la correspondance, et l'absence de δέ avec ἔπειτα marquent bien que c'est d'une manière inattendue, très brutalement, qu'Hippocrate a changé de décision.

22. τῶν νυκτῶν : complément de πόρρω. Le pluriel s'explique parce que les Grecs divisaient la nuit en trois parties.

23 κόπου. Sans doute a-t-il fait une longue course à cheval. Trente bons kilomètres séparent Athènes de l'un quelconque des deux dèmes dont nous avons parlé. Ce génitif doit être rattaché à ὕπνος et non à ἀνῆκεν.

24. οὕτω · « comme cela » (sens fréquent après un participe), c'est-à-dire : « sans préparatif, sans délai, tout de suite. »

A.-L. Gelin.

AGRÉGATIONS DES LETTRES ET DE GRAMMAIRE

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE (1)

I. — AUTEURS FRANÇAIS

LE ROMAN DE RENART

(Ed. Class. français du Moyen âge, tome I, vers 1 à 758 et 940 à 2612)

I. — EDITIONS.

Le Roman de Renart, publié par Ernest MARTIN. Strasbourg, Trübner, 3 vol. in-8. La première branche figure au tome Ier, publié en 1882. Variantes au tome III, publié en 1887.

Le Roman de Renart, publié par Mario ROQUES, tome I (première branche). Paris, Champion, collection Les Classiques français du Moyen âge, 1948, in-16. Texte, bibliographie, commentaires critiques et philologiques, indications de variantes, glossaire, index des noms propres et des mots relatifs à la civilisation ou aux mœurs.

II. — ETUDES.

E. MARTIN. **Observations sur Le Roman de Renart, suivies d'un tableau alphabétique des noms propres.** Strasbourg. Trübner, in-8. Supplément à l'édition du **Roman de Renart.**

L. SUDRE. **Les sources du Roman de Renart.** Paris, 1892. Insiste sur la tradition orale. « Le Roman de Renart sort de la foule et non des livres. » A consulter avec précaution.

G. PARIS. **Le Roman de Renart,** dans G. PARIS, **Mélanges de littérature française du Moyen âge,** publiés par Mario ROQUES. Paris, 1912, pages 337 à 423. Reprise d'une suite d'articles publiés en 1894 et 1895 dans le **Journal des Savants** à partir du livre de Sudre. Corrige ou nuance sur certains points les thèses de cet ouvrage, dont il accepte l'essentiel.

L. FOULET. **Le Roman de Renart.** Paris, Champion, 1914. Réagit contre la tendance à expliquer l'œuvre par l'influence de traditions folkloriques souvent mal définies. Insiste sur les sources latines, en particulier sur l'**Ysengrimus.** Etablit en outre la chronologie des diverses branches et esquisse une étude littéraire du texte.

G. TILANDER. **Lexique du Roman de Renart.** Paris, Champion, et Göteborg, Elander, 1924.

G TILANDER. **Remarques** ·· **Roman de Renart.** Göteborg, Elander, 1925. Commen au fil du texte.

P.-G. C.

II. — AUTEURS LATINS

Addendum.

CICÉRON

De Republica, édition commentée par Leonardo FERRERO (I classici della Nuova Italia, n° 30, Florence, « La Nuova Italia »

III. — AUTEURS GRECS

ISOCRATE

Discours Sur la Paix, Aréopagitique, Sur l'Echange

ÉDITIONS.

L'édition G. MATHIEU, aux Belles-Lettres (**Isocrate,** tome III, 1942) peut suffire.

On pourra cependant s'aider éventuellement des éditions annotées suivantes :

Sur la Paix :

M.-L.-W. LAISTNER : **Philippe** et **Sur la Paix.** New-York et Londres, 1927 (notes abondantes en anglais).

Aréopagitique :

Isocrate, Discours choisis, éd. RAUCHENSTEIN; diverses éditions, en particulier 5e éd., revue par REINHARDT, Berlin, 1882 (notes abondantes en allemand).

Isocrate, Discours choisis, éd. O. SCHNEIDER; diverses éditions, en particulier 3e éd., revue par SCHNEIDER, Leipzig, 1886 (notes scolaires en allemand).

Sur l'Echange :

Le Discours d'Isocrate sur lui-même, traduit par A. CARTELIER, introduction et notes de E. HAVET, Paris, 1862 (déjà ancien).

Extraits :

JEBB : **Selections from the Attic Orators.** Londres, 1880 (contient : **Paix,** 121-131; **Aréopagitique,** 36-55; **Echange,** 270-302).

BODIN : **Extraits des Orateurs Attiques.** Paris, Hachette, 1928 (contient : **Aréopagitique,** 9-56; **Echange,** 180-192, 251-257, 261-271, 274-290).

(1) Pour les autres auteurs, voir *l'Information Littéraire,* n° 1, pp. 165 sqq.

OUVRAGES D'INFORMATION.

L'ouvrage principal est :

G. MATHIEU : **Les Idées politiques d'Isocrate.** Paris, (Thèse), 1925 (lecture indispensable).

On complètera utilement en consultant, outre les histoires de la littérature et les ouvrages généraux d'histoire grecque :

Sur l'art d'Isocrate :

BLASS, **Die Attische Beredsamkeit,** II, 2e éd., 1892 (Isocrate, pp. 1-331) (reste l'étude la plus poussée; lecture parfois dure).

DENYS D'HALICARNASSE : **Examen critique** : 1° Jugement sur Isocrate (jugement ancien, amusant); 2° Jugement sur Démosthène, 16 sqq. (étude détaillée d'un passage du **Sur la Paix**).

Sur les faits contemporains :

P. CLOCHÉ : **La politique étrangère d'Athènes de 404 à 338.** Paris, Alcan, 1932.

Sur la pensée d'Isocrate et son enseignement :

W. JAEGER : **Paideia, The Ideals of Greek Culture,** tome III, New-York, 1944, pp. 46-156 (lecture facile et très suggestive).

I. MARROU : **Histoire de l'éducation dans l'antiquité.** Paris, 1948 (très rapide).

A. BURK : **Die Pädagogik des Isokrates als Grundlegung des humanistischen Bildunsgsideals... (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums,** XII), 1923, 225 pages (surtout la deuxième partie : analyse des idées d'Isocrate, avec références bien groupées).

WILCOX : **Criticism of Isocrates and his φιλοσοφία. Trans. and Proc. of the Am. Phil. Ass.,** 1943, 113-133.

H. GOMPERZ : **Isokrates und die Sokratik, Wiener Studien,** XXVII, 1905, 163-207.

G. SCHMITZ-KAHLMANN : **Das Beispiel der Geschichte im politischen Denken des Isokrates. Philologus,** Suppl., 1939, 130 p. (étudie quelques passages du **Sur la Paix** et de l'**Aréopagitique**).

J. DE R.